محمد الرفاعى

فلسطين فى المسرح المصرى

السؤال المراوغ.. والفعل المستحيل

قراءة فى النص الدرامى

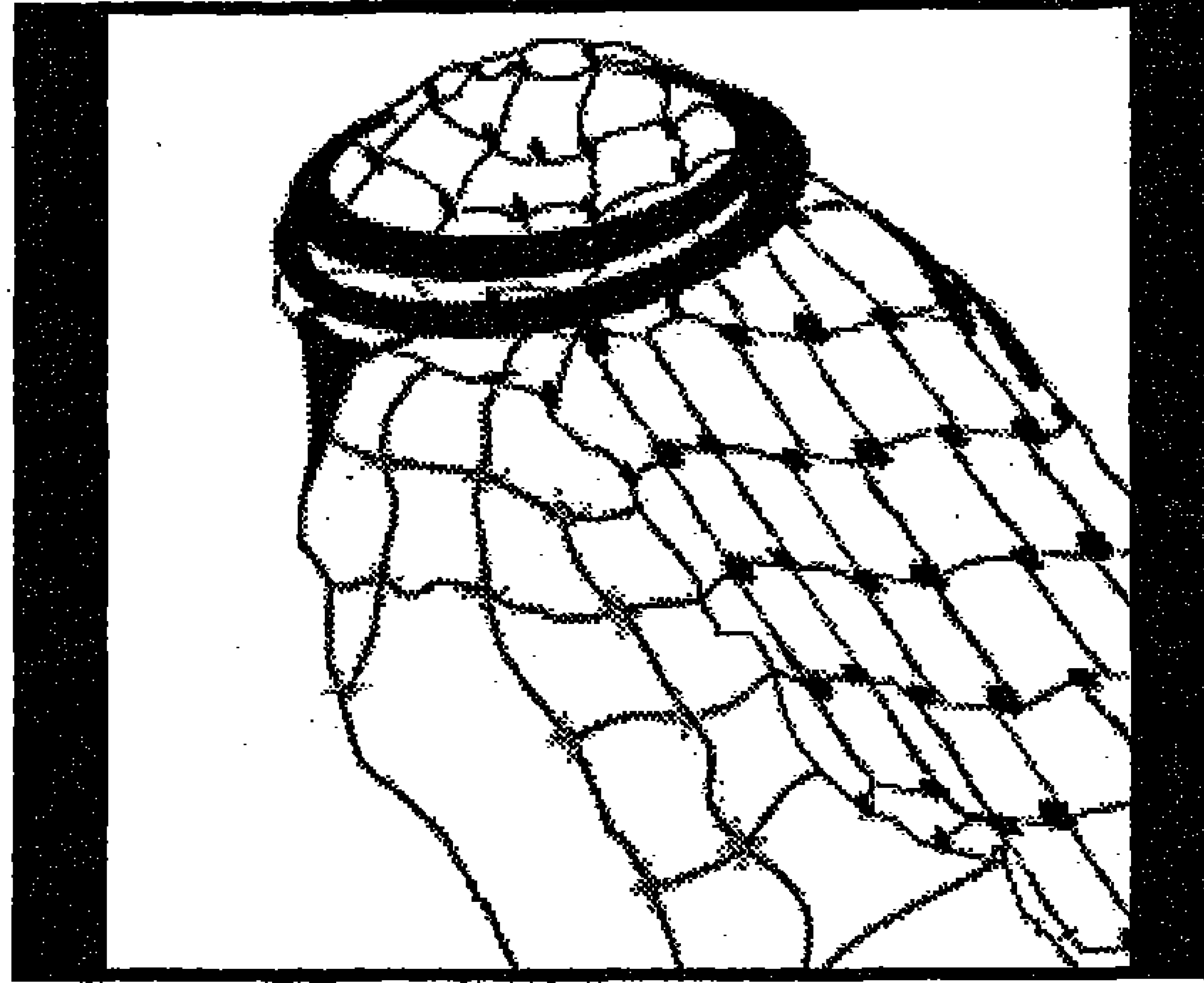


الهيئة المصرية العامة للكتاب

فلسطين فى المسرح المصرى

اهداءات ١٩٩٩
مؤسسة الأهرام للنشر والتوزيع
القاهرة

فلسطين فى المسرح المصرى



السـؤال المـراوغ والفعـل المستحيل

قراءة فى النص الدرامى

محمد الرفاعى

فلسطين فى المسرح المصرى
السؤال المراوغ والفعل المستحيل
قراءة فى النص الدرامى

محمد الرفاعى



الهيئة المصرية العامة للكتاب

الطبعة الأولى

١٩٩٥

الغلاف والإخراج

للفنان: مجدى نجيب

الإهـــداء

إلى يارا وشادى..

إلى أطفال الحجارة...

قد ينام النهر لحظة.. لكنه أبداً لايتوقف عن الاندفاع نحو الشمال

وقد تسقط الشمس فى عباءة الرمادى لحظة.. لكنها أبداً لا تتوقف عن الغناء فى السماء الواسعة.

تقديـــــم :

سقطــت ذراعــك فـــالتقطْهـــا
واضرب عـــــدوك لامفـــــر
وسقطْــت قــربـك فــالتقطنــي
وأضرب عــــدوك بــــي..
فـــــأنـــــت الآن حــــر

محمود درويش

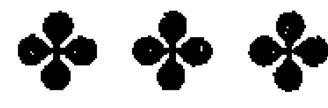
على الحوائط القـديمـة.. رسـم بـالطبـاشير لطفلـة صغيرة ذات جـدائل.. شمـس ووردة.. وعلى جدار غربتنا .. قصيـدة طويلة عن الوطن المخبـىء وراء الدموع والدم.. وفوق طوابع البريد.. صار الشهداء وجها عربياً حزيناً خلف الأسلاك الشائكة.

ياأحمد العربى قـاوم.. ويقاوم أحمد العربى.. ويسقط أحمد العربى فـوق مساحة الدم والجثث التى تبحث عن وطن يحتويها.. ونسقط نحن فوق مساحة من الشجب والتنديد والإدانة.. ياأحمد العـربى قاوم.. ويقاوم أحمد العربـى.. ونحن نغنى له، وعنـدما يموت نرثيه.. ولانبكى عليه.. ياأحمد العربى.. قاوم نيابة عنا.. فنحن لم نعد نحترف المقاومة.. وسيوفنا معلقة فى حوانيت التحف القديمة.

صـارت فلسطين فى فضائنـا العربـى.. عصفورة بللهـا الندى والـدم.. نطلقها مـن القصـائد والمواويـل الشجيـة.. ثـم نسجنهـا وراء نضالنـا الـوهمى وخـلافنـا اللغـوى والنحوى.. ونحـن مشغولون بـأسعار النفط والـدولار.. ورغم ذلك لاننسـى أن نغنى لأحمد العربى.

صارت القضية الفلسطينية سكيناً مغروساً فى صـدورنا.. تعودناه من كثرة الصراخ والألم.. صار كل شىء عـادة.. وقد حاول بعض الكتاب نزع هـذا السكين لينزف الدم ونصرخ مرة أخرى.. وحاول بعض كتاب المسرح أن يصـل الطرفين.. الموجب ـ قضية فلسطين، بالسالـب ـ المتعود العربى فتحـدث الرعشة والشرارة التى ربما تدفعنا للغضب النبيل والكلمة الفعل.. والصرخة الخلاص وليس الصرخة التعود.

عشرة نصوص مسرحية طرحت القضية الفلسطينية وقدمت على خشب المسرح المصرى بعد نكسة ٦٧ مباشرة والتى غيرت مفاهيم كثيرة حول العدو.. وحول أنفسنا، فلم يعد العدو الإسرائيلى هو ذلك الرجل الذى يصوره رسامو الكاريكاتير غبياً له أنف معقوف.. ولم نعد نحن سارقو النار من جبال الأوليمب.. فماذا قدمت هذه المسرحيات العشر وكيف طرحت القضية الفلسطينية بكل أبعادها العربية؟! وقبل الدخول إلى عالم هذه النصوص علينا أن نضع فى المقابلة القضية وحتى يمكن لنا أن نرى إلى أى حد نجحت أو أخفقت هذه النصوص فى طرح القضية الفلسطينية.



صدر وعد بلفور فى الثانى من نوفمبر عام ١٩١٧ والذى يؤكد «أن حكومة جلالة الملك تنظر بعين العطف إلى إقامة وطن قومى فى فلسطين للشعب اليهودى، سوف تبذل أفضل جهودها لتسهيل بلوغ هذه الغاية، على أن يفهم جلياً، أنه لايجوز عمل شىء قد يضر بالحقوق المدنية أو الدينية التى للطوائف غير اليهودية الموجودة فى فلسطين، ولا للحقوق أو المركز السياسى الذى يتمتع به اليهود فى أى بلد غيرها» والطوائف الأخرى هنا التى يقصدها لورد بلفور هم الشعب الفلسطينى والذى كان يبلغ تعداده فى تلك الفترة ٦٤٤ ألف عربى فلسطينى، بينما كان عدد اليهود الذين نظرت إليهم حكومة جلالة الملك بعين العطف لايزيد تعدادهم عن ٥٦ ألف يهودى.

وتوافد اليهود إلى فلسطين حالمين بالجنة الموعودة، وفى نفس الوقت بدأت مشروعات التقسيم، بدءاً من مشروع اللجنة الإنجليزية الأمريكية عام ١٩٤٦ والذى رفضه الطرفان. ثم مشروع لجنة الأمم المتحدة عام ١٩٤٧ وأيضا رفضة الطرفان، وأنتهاءً بالمشروع الذى قدمته الأمم المتحدة، وقبل أن تصدر به أية توصيات أوفدت الأمم المتحدة الكونت فولك برنادوت للتحقيق فى القضية ودراستها على الطبيعة. وبالفعل قام الرجل بدراسة الواقع الفلسطينى بشكل محايد وموضوعى دون أن يدرك أنه سيصبح فيما بعد أول ضحية دولية للقضية الفلسطينية.

بعد أن قام برنادوت بدراسة الأوضاع فى فلسطين وضع مشروعه الذى سُمى باسمه وبدأ يستعد للسفر لعرضه على الأمم المتحدة، ولكن العصابات الصهيونية كانت قد قررت أن تنهى الأمر لصالحها فقامت باغتيال برنادوت، ومن ثم لم يكن هناك

غير مشروع الأمم المتحدة والذى يقضى بأن يكون نصيب العرب من التقسيم ٥٣٪ من الأراضى الفلسطينية رغم أنهم كانوا يملكون فعلياً ٩٤٪ من الأرض.

وضاقت الأرض بأصحابها.. صارت أضيق حتى من أن تضم رفاتهم، فقد بدأت الحملات الصهيونية الواسعة لطرد العرب وهدم بيوتهم..

تقول جولدا مائير: «هناك شعبان يتصارعان على قطعة أرض واحدة اسمها فلسطين، فإما أن تكون هذه الأرض لنا، أو تكون لهم، أما أن تكون لنا ولهم فى نفس الوقت فهذا هو المستحيل الرابع».

وبالفعل بدأ اليهود يعملون بشتى الطرق وبمختلف الوسائل لأن تصبح الأرض لهم وحدهم. فى التاسع والعشرين من أكتوبر ١٩٥٦ وهو للمفارقة نفس اليوم الذى خُطط فيه للعدوان الثلاثى على مصر.. بدأت مذبحة كفر قاسم ثم تلاها العديد من المذابح والمجازر وحملات الاعتقال والإبادة.

وبدأ صوتنا يعلو بالشكوى والصراخ داخل ردهات الأمم المتحدة والتى لم يعد فى مقدورها فعل اى شىء تحت حد الفيتو الأمريكى.. وعندما تعبنا من الصراخ والشكوى، هربنا من وجهنا العربى النبيل وسكنا فوق خارطة الحدود الآمنة كذباً.. فعندما عجزنا عن قتل ضمائرنا، قتلنا ذاكرتنا حتى نفقد القدرة حتى على الألم.. ولكن البعض حاول أن يتخلص من المسألة كلها وأن يلقى بهذا الحمل الثقيل إلى ملوحة البحر أو حتى إلى رصاص العدو. فأصبحت فلسطين محاصرة بين الطلقة العدو التى تجىء من أمام.. والخنجر الصديق الذى يأتى من الخلف، وصارت مساحة الدم تكبر.. ومساحة الصمت أيضا.

فى الثانى من مايو عام ١٩٧٣ حاول الجيش اللبنانى تصفية المقاومة مما جعل إسحق رابين رئيس الوزراء الإسرائيلى يطلب من لبنان فى الخامس والعشرين من يونيو عام ١٩٧٤ طرد جميع المنظمات الفلسطينية من أرضها. ولما وجدت إسرائيل أن الطلقة الفلسطينية مازالت قادرة على عبور حقول الملح وغابات الدم، قامت فى السادس من يونيو عام ١٩٨٢ بغزو لبنان تحت اسم عملية السلام للجليل. وكانت الميليشيات المسيحية المسيطرة على شرق بيروت تفتح لهم أبواب المدينة وتفرشها بجثث

الفلسطينيين. فى التاسع والعشرين من أغسطس من نفس العام تم الاتفاق على خروج الفلسطينيين من بيروت الغربية ووصلت القوات المتعددة الجنسيات للإشراف على خروجهم.

وبدأت التليفزيونات العربية تنقل هذا الخروج الدامى من موت إلى موت.. وتنفرد الجرائد العربية بصور المقاتلين على ظهور السفن يلوحون بعلامات النصر فى وجوهنا.. ولاتستقبلهم الموانىء العربية.. كل الأشياء تحطمت إلا قوقعة الذل العربى.. وكل شىء توارى خلف ساحة الموت والسكينة إلا أسعار النفط العربى.. خرجوا من حصارهم.. ولم نخرج نحن من حصارنا.. حملوا قتلاهم الشهداء.. وحملنا قتلانا ـ الضمائر.. وعندما عادوا لم نعد معهم.. وظل أحمد العربى يقاتل ويقاوم.. لقد قالت جولدا مائير ذات يوم «هذا الجيل سيموت أما الجيل القادم فسينسى» ولكن من ينسى دمه الضائع ووجوده المسلوب وغابات الأطفال المصلوبة في مساحة الدم.

وبدأ أطفال المخيمات الذين ارتجفوا لحظة والإسرائيليون يقتلون أهلهم، حرباً بالحجارة والعصى.. لم تتوقف المقاومة.. ولكنها كانت تشتعل فى كل لحظة.. كانت سحابات الدم تتجمع لتمطر فوق الأرض جثثاً فلسطينية وعجزاً عربياً.. كانت الخيوط تتجمع لتنسج أبشع مذبحة يشهدها القرن العشرون.

فى يوم الثلاثاء الموافق الرابع عشر من سبتمبر ١٩٨٢ .. فى تمام الساعة الثالثة ظهراً، التقى الجنرال آموس يارون قائد القوات الإسرائيلية فى بيروت ومعه اثنان من ضباطه مع مسئولى المخابرات فى القوات اللبنانية إلياس حبيقة وفادى أفرام، ورتبوا معاً دخول المخيمات الفلسطينية مستندين إلى مجموعة من الصور الجوية التى قدمتها إسرائيل.. وأكد الجنرال الإسرائيلى أن قواته ستوفر لهم المساعدة الضرورية «لتنظيف المخيمات من المخربين». ثم اتصل الجنرال درورى تليفونياً بوزير الدفاع إيريل شارون وقال له «أصدقاؤنا سيتقدمون داخل المخيمات.. لقد نسقنا دخولهم» ورد آيريل «تهانينا.. عملية أصدقائنا مصدّق عليها»(*).

(*) تقرير حول مذابح صابرا وشاتيلا للصحفى الفرنسى الإسرائيلى آمنون كابليوك.

وتحت حراسة القوات الإسرائيلية، قامت ميلشيات الكتائب بمعاونة قوات سعد حداد بدخول مخيمى صابرا وشاتيلا وإبادة الأحياء حتى صارت الأرض كومة من الجثث تعوم فى بحيرة من الدم.. لم تكن عملية قتل ولكنها كانت مجزرة بكل ما تحمله تلك الكلمة من بشاعة لايستطيع عقلنا المرهف تصورها.. مجزرة لم تفرق بين رجل وامرأة وطفل رضيع يقول الصحفى الفرنسى الإسرائيلى آمنون كابليوك فى شهادته حول هذه المجزرة: «لم يكن القتلة يكتفون بالقتل، بل فى حالات عديدة كان المعتدون يبترون أعضاء ضحاياهم قبل القضاء عليهم، وكانوا يسحقون رءوس الأطفال والرضّع على الجدران.. نساء وصبايا أغتصبن قبل أن يذبحن بالبلطات..».

وفى أول أيام المجزرة الخميس ١٦ سبتمبر.. فى تمام الساعة الحادية عشر ليلاً أرسل قائد القوات الكتائبية التى دخلت شاتيلا التقرير التالى إلى الجنرال الإسرائيلى آموس يارون «قتل حتى الآن ٣٠٠ مدنى ومخرب» وعند نهاية المجزرة.. وصل عدد القتلى خلال الأيام الثلاثة من ١٦ إلى ١٨ سبتمبر إلى ثلاثة آلاف قتيل مابين رجل وامرأة وطفل.

كانت مجزرة بشعة لم يبكها شعراء العرب هذه المرة.. ولم ترتفع السيوف العربية إلا لتصبح حبالاً ننشر عليها أخبار انتصاراتنا فى الملاهى الليلية وغزواتنا الرجولية فى أوروبا.. كل ما فعلناه أننا استصرخنا المعتصم دون أن ندرك ولو لوهلة قصيرة أن المعتصم قد مات من زمن بعيد.. فتشنا فى دفاترنا المجيدة فلم نعثر إلا على دمنا..

سبايا نحن فى هذا الزمان الرخو(*)
لم نعثر على ما يجعل السلطان شعبياً
ولم نعثر على ما يجعل السجان ودياً
ولم نعثر على شىء يدل على هويتنا
سوى دمنا الذى يتسلق الجدران

(*) الشاعر الفلسطينى محمود درويش

ولم تمض سنوات قليلة حتى قامت ميليشيات الكتائب بحصار المخيمات الفلسطينية «برج البراجنة وعين الحلوة» ولم يعد أمام المحاصرين غير أكل الكلاب والقطط ثم أكل جثث القتلى، بعد أن صدرت فتوى شرعية بذلك.. والوطن العربي كله يتفرج وكأنه يشاهد إحدى مسرحيات العبث التى لايفهمها، أو يفهمها ويحاول ألا يبدو فاهما.. فهذه الحالة أفضل آلاف المرات من الاتهام بالسلبية والعجز.. لقد أهدرنا دمنا.. فمن يأخذ ثأرنا.. ومن يدفع ديتنا؟! ومن يدفن القتيل؟!

لقد ضقنا بأنفسنا، فطردنا الآخرون .. وأهنا أنفسنا.. فقتلنا الآخرون.. وحاربنا أنفسنا فَقتَلنا وقُتِلنَا.. ورفعنا راياتنا البيض مصبوغة بدمنا.. ودماء أحبائنا.. ثم تقبلنا العزاء.

بدأ الشعراء والكتاب والفنانون أصطياد طائر فلسطين.. البعض حاول إطلاقه مرة أخرى فى فضاء واسع نحو الشمس، ليظل محلّقاً للدرجة التى تسمح بها بلادة المشاعر العربية.. ربما غنى.. وربما صرخ .. وربما أيضاً سقط فى شباك الأنظمة، إلا أن أغنيته قد فتحت شبابيك الحلم والفعل ، حتى لو كان خطوة واحدة.. وصرخته ضرجت الفضاء العربى بالدم الذى لا يجف أبداً.. دم ينبت دماً.. وموت يولد موتاً .. وطعنة تجاور طعنة.. وهذا الطائر قد خلع صليبة وحلق.. غنى أم صرخ؟! لقد جعله بعض الكتاب يغنى غناءً أشبة بالصراخ .. ويصرخ صراخاً أشبة بالطلقة، لأنهم كانوا يعيشون المأساة منذ أول الحلم حتى آخر العمر.. كانوا ينزفون دماً وهم يكتبون .. يحاربون على الورق ويقاتلون بالكلمات.

والبعض الآخر لم يطلق طائر فلسطين.. وإنما قيده داخل القوافى والكلمات المسجوعة.. ليغنى له وحده.. وربما قتله ثم تناول لحمه على مائدة العشاء الأخير ثم صنع من ريشه الملون وسادة أو مشنقة.. لأن هذا البعض كان جرحه عاطفياً وعذابه رومانسياً.. صاروا يتغنون بالقضية ليبيعوها فى سوق الجوارى بأعلى سعر .. ثم صنعوا لها تمثالاً على بوابة النصر من باب الوجاهة والوفاء.

ونحن هنا سنتوقف عند حدود المسرح.. والمسرحيات العشر التى تناولت القضية الفلسطينية .. هل استطاعت هذه النصوص أن تجعلنا نتحرك، أو على الأقل نرتجف فى

بلادتنـا؟! وهل امتلكـت القدرة والوعـى على طرح القضيـة فى مجملها، ليسـت كقضية وطن سليب وإنما كقضية الحريـة فى كل مكان وزمان.. قضية القهر واغتصـاب الوجود الإنسانى، فليست فلسطين بمعزل عن الوطن العربى.. وليس الوطن العربى ـ بالحتمية التاريخية ـ بمعزل عن فلسطين.

بمعنى آخر.. هل حاولت هذه النصوص تقديم رؤية شاملة لقضية الصراع العربى الإسرائيلى مدركة أن إسرائيل هى الـدولة الوحيدة التى لم ترسم لنفسها جغـرافية ثابتة، لأن المستقبل وأحـلام إسرائيل وقدرتنا على الحركـة هى التى ستحـدد هذه الحدود .. أم أنها توقفـت عند حـدود تقديـم رؤية قـاصرة لأغتصاب فلسطين بحيـث تصبح أشبـه بوسـائل الإيضاح الميتـة على حوائط الفصول المدرسيـة، والتى نراهـا كل يـوم، لكننا لم نتوقف لحظة واحدة لقراءتها.

وهـل حاولـت هـذه النصوص أن تسبـب لنا أكبر قـدر ممكـن من الإزعـاج والألم والدهشة بحيث يحقق المسرح مقولة جـروتو فسكى «من أن المسرح بقدرته على الإدراك الممتلىء بالنبض، يصبـح مكاناً للتحريـض والإثارة، وهو يصبح قـادراً على تحدى نفسه ومشاهديه حين ينتهـك تلك الأنماط الجامدة المقبولة فى الرؤيـة والإحساس والحكم» أم أنها حولت المسرح إلى مكـان لتفريغ الشحنة الانفعـالية وقتل الإحساس بـالعجز والألم والدهشة بعد أن تقوم بالفعل نيابة عنا.. تجعلنا نرى ونستريح لأنهم قاموا بما عجزنا عنه وطهرونا من عقدة الذنب، لكنهم لم يردونا إلى براءتنا الأولى.

وهل عاشت هـذه النصوص القضية بكل علاقاتها الجدلية والدينـاميكية وحقائقها وأرقـامها وتضـاريسهـا ثم عـادت لتقدمهـا لنـا حقيقة بـالغـة القسوة لتحقيـق مسرح المواجهة.. المواجهـة مع أنفسنـا أولاً.. ثم مـع الآخريـن فى نهاية الأمـر، ومثلما فعل بيتر بروك فى تجربته يـو. إس والتى ترجمت تحت عنوان نحـن والولايات المتحدة، حيـث قام هو وأعضـاء فرقـة الرويال شكسبير بتـأليف وإعـداد نص عن قضيـة فيتنام مـن خلال قصاصـات الصحف وحوادث الاحتجـاج مثل القس الذى قـام بإشعال النـار فى نفسه احتجاجاً على حرب فيتنام.

لقد جمعوا كل هذه الحقائق والأرقام وقاموا بطرحها مسرحياً من خلال ردود الفعل الإنسانـى للممثلين.. وبالتالى وضعـوا المشاهد وجهاً لوجـه مع القضية.. لقـد استفاد بروك فى تحقيق مسرح المواجهـة بتجارب جروتوفسكـى وتسجيلية بيتر فايس ليصـدمنا

جميعاً بشكـل حقيقى مفزع.. فهـل حققت النصوص العشر ذلـك، أم أنها توارت وراء أبطال أسطوريين ومخلصين هلاليين أو أيوبيين .. وتخفت وراء رموز الماضى وحكايات البطولات الزائفة فـوقفت فى المنتصف، بل إذا شئنا الدقة تراجعـت للوراء كثيراً حاملة بذور سقطتها المدوية وجنين فشلها العظيم.

فالقضية واضحة كشمـس أغسطس حادة قوية مؤلمة فهل توقفنـا تحتها.. أم حاولنا البحث عـن الظل لنتوارى فيـه.. وعندما نستريـح ننسى أن الشمس مـازالت فى السماء ومازالت الشوارع تنفث لهباً. هل سرقنا النار المقدسة.. أم مازلنا نحمـل صخرة عذابنا ونصعد بها في رحلة لاتنتهى؟!

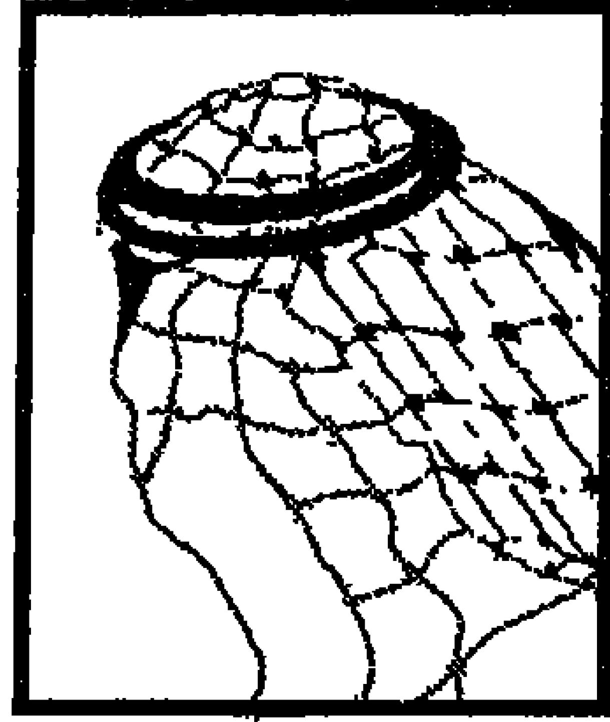
لقـد كثرت (الهَلّ) عبر تلـك السطـور القليلـة ولم تبرز «نعم» أو لا واحـدة ولقـد تعمدت أن تظـل «هل» هـذه تتردد قويـة قاسيـة لعلنا نحـاول أن نصل وعبر السطـور القليلـة القادمـة إلى نعم أو لا.. هـى محاولة .. مجرد محاولـة لمطابقـة هذه النصـوص على القضية .. وهى ليست مطـابقة تاريخية كاملة تخرج من عبـاءة الفعل المسرحى وتشكيل المنظور المسرحى الحى ... ولكنها مطابقة رؤية ووعى.. خاصة أن قضية فلسطين كانت ولا تزال لحمنا الذى يحترق فى كل لحظة فنستعذب رائحة الشواء.

ونحن هنـا لن نقـوم بعملية تشريـح تستهدف بـالأساس بعثـرة الاشلاء، وتجريـم الكلمات، بقـدر مانجعـل هذه الكلمات تفتـح أسرارها لنـا، وتتعرى حـروفها.. يقـول موريس بلا نشو «النقـد أشبةبالثلج الذى يقوم فى نزوله بـإحداث أرتجاج جرسى، وأن عليه أن ينمحى ، أن يختفى، أن يغيب.. إن الناقـد لا يفعل شيئاً ، لا شىء سوى أن يتيح لعمـق النتاج أن يتكلـم وعند مسـاحة الكـلام تلـك، نكتشف الأغـوار السحيقة التـى تتوارى دائماً خلف الأقنعة».

وقد رتبت فصول هذا الكتاب طبقاً لتـواريخ تقديم النصوص المسرحية على خشبة المسرح، خاصـة أن هذه التـواريخ تـوازى تقريبـاً تواريـخ الإصدار، فيما عـدا مسرحية الذباب الأزرق لنجيـب سرور والتى كتبت فى فبراير عام ١٩٧٤، ولم تقـدم إلا فى يناير ١٩٨٤، ومسرحية اليهودى التائه ليسرى الجندى التى كتبت أواخر ٦٨ وقدمت ١٩٨٤ .

محمد الرفاعى

القاهرة ـ يناير ١٩٩٠



الحركة الأولى

زهرة من دم..

وأبطال من ورق

« ها هم أولادنا
يضعون الشمس فى أكياسهم
يبدعون الزمن الآتى.. يصيدون الرعود..
ويثورن على ميراث عاد.. وثمود..
ها هم أكبادنا ..
يقتلون الزمن العبرى..
يرمون الوصايا العشر للنار..
ويلغون أساطير اليهود.. »

سعاد الصباح

يولد الأطفال الآن فوق فوهة البندقية، والمتاريس المشتعلة.

يكبر الأطفال الآن فوق حد المذبحة، والرصاص المطر.

ويبنى الأطفال الآن أعشاشهم فوق أسلاك البرق، وفوق صناديق البريد .. ويعبرون جرائدنا البليدة.. وأصواتنا المشروخة من كثرة البكاء والصراخ.. يعبرون كروت الإعاشة.

والنهار دائماً يأتى فوق جثة الليالى الطويلة.. والجبال تخلع معاطفها وتخبئهم .. والأشجار تنزع أوراقها وتُدْفئهم.. والحقول الواسعة، تفرد عباءتها وتدثرهم.. والمغنون .. كفوا عن الغناء.. والممثلون أسدلوا الستار، وتواروا.

يكبر الآن الأطفال ميراث الغضب، وتتوالد الآن الحجارة ميراث القهر والصمت المسكون بالألم.

والبلاد بعيدة بعيدة.. أبعد من صوت المغنى.. وأبعد من صرخة المذياع والجريدة .. والأمانى قريبة قريبة.. أقرب من طلقة الرصاص، والمسافة التى يقطعها حجر من يد صغيرة إلى وجه دموى. والأحجار طليقة طليقة.. مثل العصافير والقوارب المقبلة نحو الوطن .. وأناشيد الأطفال فى مساحات البراءة.

كانت النبوءة تشتعل وتخترق الرماد، كانت خيول الوطن تركض فى السهول والجبال، فتحترق الأسطورة . كان النهر يبدأ طقسه الفيضانى منذ سنوات، والأرض تفتح صدرها ولا تنام.. كان كل شىء يصعد كالبرق.. منذ ثلاثة وعشرين عاماً بدأت رحلة البرق والمطر.. وبعد ثلاثة وعشرين عاماً، وضعت الأرض حملها .. أطفالاً.. وحجارة

«منذ ثلاثة وعشرين عاماً، عندما انفجرت عبوة ناسفة فى مدينة العفولة فى فلسطين المحتلة عام ١٩٤٨، تصور البعض أنه عمل عفوى فردى معزول، وإن فى الإمكان القضاء على من قاموا به، تلك كانت شرارة انطلقت فأشعلت سهلاً ، وبداية استمرت فألهبت ثورة. وها هى العفولة فى يوم ٢١/ ١٢/ ١٩٨٧، أى بعد ثلاث وعشرين عاماً إلا بضعة أيام.. تشهد تحركاً جماهيرياً فلسطينياً حاشداً يهاجم الغزاة الصهاينة، ويقطع الطريق الرئيسى بين العفولة وتل أبيب بالمتاريس ودواليب السيارات المشتعلة»(*).

يخرج الأطفال إلى متاريس النهار ، يجمعون الحجارة ويكتبون اسم الوطن. وفى الليل.. قد يعودون بلا أصابع.. وقد لايعودون.. ولاتبكى النساء، لأنه عبر مساحة الليل والنهار، تولد أطفال جديدة، وتنبت أصابع جديدة مشحونة باللهب والكهرباء .. الموتى ينهضون الآن ويصعدون فوق ناصية الحلم، والمنازل المهدمة تنهض الآن أبجدية جديدة تخترق حصار القواميس العربية. كل شىء ينهض ويصعد فى اللهب..

(*) يوميات الانتقاضة ـ الكتاب الأول ـ د. محجوب عمر وأشرف راضى.

وما يحدث في الأرض العربية المحتلة، يفوق كثيراً خيال الكتاب، حتى فى أكثر اللحظات تحليقاً وإبداعاً.. لأن الواقع اليومى أكثر قسوة وبطولة وتحققاً من تلك الكلمات الجوفاء المرصوصة فوق الأوراق مثل الجثث، فنحن لم نعد نعيش فى عصر أصدق الشعر أكذبه، ولم نعد ننتظر هبوط الوحى ليخرجنا من الصحراء، إن الثورة المشتعلة الآن فى الأرض العربية المحتلة، حتى منذ إرهاصاتها الأولى المتحركة، كانت تسبق بمراحل كثيرة جداً الكلمات الواقفة بين بين، والجمل التى تحاول أن تفتعل حركة خيالية وصوراً لاتخرج من عباءة الأرض بقدر ما تنفجر من التخيل والتصور، والذى يظل عاجزاً ـ فى أغلب الأحيان ـ عن الوقوف على نفس النصل المرهف. ومما يثير العجب والدهشة والبكاء معاً، أن البعض يحاول عبور ذلك الواقع الأكثر مصداقية والأكثر بطولة واقعية، إلى محاولة أختلاق صور وحواديت تفتقد بالضرورة علاقتها بما يحدث، ورغم أنها تحاول باستماتة شديدة أن تحقق لنا الهدوء ووقف الألم عن طريق تحقيق الانتصارات الورقية، إلا أنها دائما بشخوصها الخارجة من معطف الزيف وبأحداثها العاجزة عن تحقيق أدنى قدر من التوازن والتفاعل والتلاقى مع الواقع، تظل فى المنتصف تماماً لاهى عبرت عن الواقع.. ولا هى اقتربت من تدفق الدم فى الأوردة ، ولاحتى استطاعت أن تلمس حدود الجلد الخارجي. ومن بين هذه الأعمال تأتى مسرحية سهيل إدريس «زهرة من دم»(*).

وزهرة من دم مسرحية من ثلاثة فصول، الفصل الأول عبارة عن أحد عشر مشهداً، والثانى أربعة عشر مشهداً، والفصل الثالث سبعة مشاهد. والمسرحية لاتقوم بطرح القضية الفلسطينية فنياً وعبر مساحات الصراع المحددة بشكل لايحتمل التأويل أو التفسير الظاهرى، بقدر ما تقدم المسرحية حلولاً وتصورات فنية واهية تنفصل عن حدود اللهب والاحتراق للقضية الفلسطينية. ومن ثم .. تصبح المسئلة خاضعة بالضرورة لقدرة المؤلف، والذي يريد تقديم صورة سريعة ملونة لهذا الواقع. هذه النتيجة تحتم بالضرورة أن يكون قطبا الصراع فى حركة هامشية تتحدد مساحتها وبشكل أكثر ضيقاً ورداءة.. فنحن هنا أمام نماذج بطولية وساقطة فى نفس الوقت، تواجه نماذج ساقطة منحرفة منذ اللحظة الأولى، فكيف يبدأ الصراع.. وأين ينتهى؟!

تصبح المسألة بالتالي مجرد تصور ماهو غير كائن، ورصد وتلمس ما هو غير محسوس، القبض على نقطة الزئبق أو شعاع الشمس، تصبح المسألة رسم شجرة، دون أن يكون الفنان قد رأى أشجاراً فى حياته على الإطلاق، الشجرة المرسومة ستبدو فى منظرها العام، ليس لها علاقة بالأشجار، حتى دون تحديد نوعيتها، وتبدو في تفاصيلها وجزئياتها مفتقدة لعلاقاتها وتشريحها ومواصفاتها بالمنظور العام أولاً، وبالواقع النباتى ثانية، لأن الأمر لايعدو فى النهاية غير تصور العميان. وهذا ما يحدث بالضبط فى مسرحية «زهرة من دم» لسهيل إدريس، فالأنماط الفلسطينية المطروحة هنا، هى أنماط لايمكن أن تؤدى إلى ثورة، ولايمكن حتى أن

(*) عرضت المسرحية فى مصر فى مايو ١٩٦٩ على مسرح الحكيم من إخراج كمال ياسين لمدة أسبوع ثم بدأت جولة فى بعض البلدان العربية.

تقوم بالفعل الذى يحدث نوعاً من المكاشفة والمواجهة. إنها أكثر سذاجة من أن تدرك حتى تفاصيل المرحلة. وعلى الجانب الآخر، نجد الأنماط الإسرائيلية تحمل بداخلها بذرة أنهيارها منذ اللحظة الأولى، أنماط خائفة مرتعشة تمارس البغاء ـ نفس الصورة التى يحرص عليها دائما كتابنا الأفاضل ـ أنماط واهية هشة، تطوح برقعة الصراع إلى قاع البركة الراكدة، تفقده ملامحه وتجعله صراعاً طفولياً ساذجاً. ومن ثم.. فإن الصورة العامة التى نتوقف أمامها فى النهاية، تقدم لنا عالماً من النضال الورقي، ألعاباً طفولية لاتتعدى أبداً محطات الصخب والضجيج، حيث يلعب الأطفال بسيوف خشبية ومسدسات ورقية، ثم يسقطون فى فرح عند تحقيق الانتصار الوهمى.. ويهدأ كل شىء.

المشهد الأول من الفصل الأول عبارة عن دخول الشخصيات فقط، فهذه الشخصيات لاتقدم لنا نفسها ولاتتعرى أمامنا، ولانستطيع حتى نلمس ملامحها الخارجية، وإنما يتوقف الأمر عند حدود الدخول إلى خشبة المسرح فقط، شخصية وراء شخصية لتشكل نقطة صغيرة بيضاء فوق مساحة شاسعة من اللون الرمادى، ربما تكبر بعد لحظات ـ وعبر مساحة المسرحية ـ لكنها بالتأكيد لن تستطيع اختراق هذا اللون الرمادى، ستظل مجرد بقعة تراها العين، ثم تمر سريعاً إلى مساحات أكثر قدرة على تشكيل منطقة جذب ملتهبة.. منطقة تقف فيها الألوان وتتجاور بشكل حاسم. فى المشهد الأول، ندخل إلى أحد المنازل العربية فى قرية بيت فوريك القريبة من نابلس، حيث نجد الأم وفادية وزياد فى حالة ترقب وقلق تشى بالانتظار، وكأنهم على موعد قد تأخر، وسرعان ما يفتح الباب ويدخل نزيه ثم يتبعه هاشم والذى ينظر فى عين فادية للحظات، فندرك أن ثمة علاقة تربطهما معاً، ويتوالى وصول الفدائيين فتحى، سعيد ثم إلياس.

وإذا كان الفدائيون الخمسة فى هذا المشهد يفتقدون ملامحهم الداخلية والخارجية، فإننا نتوقف قليلاً أمام زياد الصامت دوماً، والأم التى تظل تشير إلى صورة زوجها الراحل، وتحكى عن بطولاتها وبطولات زوجها بمناسبة وبلا مناسبة، ويدور الحديث حول الجوع والطعام وشراهة فتحى ولاشىء غير ذلك، فالشخصيات هنا تخرج من إطارها الإنسانى لتصبح مجرد أنماط باهتة تعجز طوال الوقت فى التواصل معها. أنماط محشوة بالقطن والقش، شخصيات تفتقد علاقتها بالواقع ومن ثم .. تفتقد بالضرورة الحقيقة، لأن العلاقة بين الإنسان وبين المجتمع الذى يلتف حوله، هى التى تضفى عمق الحياة الجديدة، والحقيقة على قضاياه الشخصية.. فالشخصيات هنا تتحرك حركة عشوائية دراميا وواقعياً، قضيتها الأساسية، مجرد قناع ترتديه دون وعى لتسقط فى النهاية فى حفرة العجز والحقيقة الغائبة، وتضيع الملامح الأساسية لحظة سقوط القناع.

فى المشهد الثانى يقدم لنا سهيل إدريس الجاسوس أحمد الذى يتحرك ملثماً وبحذر ثم يخرج من المسرح، ثم نتوقف أمام ثلاثة مشاهد كاملة تطرح تلك الصورة الساذجة البلهاء للمجندة الإسرائيلية، فهى مجرد أنثى تمارس البغاء مع جيش الدفاع الباحث عن الجسد، وهى صورة لاتضيف إلى القضية، ولاتدفع بها خطوة واحدة إلى الأمام، بقدر ما تهمش

الصراع، وتهضم هموم الوطن، وتكسر الشراع الذى يحاول عبور مستنقع البلادة. فعندما نتتصر على البغايا والخائفين، يصبح بالتالى انتصاراً حتمياً بلا معاناة أو ألم، فكلما كان عدوك ضعيفاً كلما كان انتصارك هزيلاً وبلا معنى، وكلما كانت معاناتك مجرد صراخ نسائى يعشق تهويل الأمور، وشكوى دائمة لاترضى بالمقسوم. صرت ظلاً على حائط قديم.

فى المشهد الثالث يرتفع الستار عن مسرح مظلم تماماً ، لانرى أى شىء وإنما نسمع فقط الحوار الدائر بين دافيد وراشيل، وهو حوار تفوح منه رائحة الجنس وصراخ الجسد الظامىء، بل يصل صراحة إلى تصوير حالة الشبق فيما بين الاثنين، بعد القبلات الملتهبة.

صوت المرأة: قبلنى أيضاً.. أوه دافيد.. قبلنى أيضاً.. من هنا.. ومن هنا.. ومن هنا.

صوت المرأة : ولكن .. لا ، حسناً.. دعنا من هذا .. قبلنى فقط ص ١٤

وبعد فترة صمت يقرر الاثنان الخروج إلى الهواء الطلق، حيث يعبران المسرح جيئة وذهاباً فى المشهد الرابع، ويتحدث دافيد عن حلم تحويل تلك الأرض القديمة إلى جنات تمتلىء زرعاً وخصوبة بمجرد أن تمشى عليها القدم الإسرائيلية، وتتحول إلى ينابيع من الذهب، بينما تبدى راشيل خوفها من شىء مبهم علينا أن نكتشف أنه الفدائيين.

راشيل : ألا ترى أنهم .. ص ١٥

فيرد عليها الضابط دافيد بأنهم لن يستمروا طويلاً، فكلمة «إنهم» هنا تعود على المشهد الأول حيث مجموعة الفدائيين ، وكأن سهيل إدريس يعمد إلى حالة المبهم والغامض عن طريق الجمل الناقصة بغية الإثارة أو طرح التساؤلات التى تحاول إكمال هذه الجمل، دون أن يدرك أن عملية تحريك النهر لايمكن أن تتم إطلاقاً بسكب كوب من الماء، وأن تحريك الأفعال الساكنة لن يتم عن طريق وضع علامات التشكيل فى المطلق.. خاصة وأن ما يحدث على مستوى الواقع أكثر إثارة مما يتخيل.. وفى المشهد الخامس نعود مرة أخرى إلى الظلام والأصوات الصاعدة فوق الجسد الأنثى، حيث يقرر دافيد وراشيل مرة أخرى العودة إلى الظلام بعيداً عن هذه الشمس التى خلعت رداءها الأليف، وفى الظلام تعود الأصوات للاصطدام والالتصاق والعناق، تتحول إلى شفاه تبحث عن شفاه أخرى، فجأة يدخل الخواجه أحمد ـ كما يسميه دافيد ـ وهو الجاسوس الذى رأيناه فى المشهد الثانى ، ليعلن أن لديه خبراً هاماً جداً.

إن هذه المشاهد الثلاثة هى المقابل للمشهد الأول، ولكن عملية التقابل هنا لاتشى بحتمية الصراع، ولا باصطدام الريح العاتية بجذع الشجرة المغروس فى الأرض بقوة، لكنها تشكل مساحة زئبقية مابين العالمين، فالتضاد هنا ليس بين السالب والموجب، ولكنه بين السالب المتحرك نحو الموجب، والموجب المتحرك نحو السالب، سالبين أو موجبين. وبالتالى لاتنطلق الشرارة وسط هذا الظلام الذى يسود. يتحرك مابين المنطقتين ذلك الجاسوس، فتختفى بشكل حاسم الحدود فيما بينهما، وتزداد مساحة الأرض الرخوة، ولانصل أبداً إلى

اليـابسة، لأننـا سوف نستغـرق مساحـة زمانيـة ـ دراميـاً وواقعياً ـ سعياً وراء هـذه الحدود الضائعة وانتظاراً للشرارة التى لن تحدث. حتى العملية الإبداعية، تتـوقف كثيراً عند حدود القطع السينمائى على المشـاهد الناقصـة، لتكملها المشاهـد التاليـة، فى محاولة عاجـزة لسحب القارىء إلى مناطق الترقب واللهاث وراء المشاهـد، لكنه حتما، سيكتشف فى النهاية أنه أضاع وقته داخـل تلك المتاهات والتـى تدفع بـه ثانية إلى نفس نقطة الدخول ، وإلى نفس اللحظة الشعـوريـة الأولى. ومن هنـا يفتقـد القـدرة على إدخالنا إلى نفس الحالة الانفعالية التى حاول عبثاً تحقيقها من خلال مجموعة المشاهد.

ونعود فى المشهـد السادس إلى الفـدائيين الخمسة وهـم يتناولـون الطعام بنهـم واضح فى محاولة لتشكيل منطقة من الفكاهة الساذجـة، فليس محاولة الإضحكاك هنا مجرد عملية نفسية لطرد الخوف وتشكيل منطقة آمنة عن طريق الخداع النفسى، ولكنه ضحك مفتعل بلا معنى، وتعود الأم إلى حكاياتها القديمة والتى لاتترك مناسبة دون أن تذكرنا ببطولتها ، فهى الآن قد تعبت مـن الطبخ بعـد أن طبخت كثيراً للرجـال أيام زوجها، والـذى أورثها بـدوره حكمته البليغة «لكى يعرف الـرجال أن يحاربوا، يجب أن يأكلوا طعامـاً طيبا..» ص١٩ . هذه الحكمة «المِعْدية» والتـى تطيح فى تركيبها بجماليـات اللغة العربية وتـراكيبها اللغوية، وبعـد أن يحتل الحَديث عن الأكل مساحة كبيرة، تبدأ الشخصيات فى طرح نفسها وعالمها والذى سنكتشف عما قليـل ، أى الأنماط هى التـى تصنـع الثورة، وأى ثـورة تلك التـى تخرج مـن عباءة هـذه الأنماط المفتوحة على الجهات الأربع؟!

أول نموذج يصدمنا ــ ولا أقول نلتقى به ـ هو فتحى اللص!!. لقـد كان يعمل فى مصنع للحلوى براتب ضئيل، وعندما طالب بزيـادته طرده صاحب المصنع وعندما لم يجد عملاً قام بالسرقة والنشل. أصبح لصاً يحاول أن يبرر موقفـه بالجوع «أؤكد لكم أني لم أسرق ولم أنشل يوماً إلا بـداعى الجوع» ص٢١ ، وإذا أدركنا أن فتحى أكول لايشبع أبـداً ، أدركنا على الفور كيفية تحول هذا اللص هـذا التحول الذى لايبرره أى منطق غير منطق المؤلف، فلـو كان هذا دافعاً لمثل هـذا التحول، لأصبح معظم البشر خاصـة فى دول العالم الثالث لصـوصاً نشالين، ومثلما أصبح فتحى لصـاً بسبب الجوع، عاد مرة أخـرى لينضم إلى الثورة لأنه قـد رأى ـ بعد عـدوان ٥ حزيـران ـ صـورة أم وطفلها قـد مـاتا مـن الجوع، فأدرك هـذا اللص أن عـدوان إسرائيل على الأرض العـربية، كان أكبر عمليـة نشل فى التـاريخ، فقرر أن يتخلى عـن النشل والسرقة. هذا هو أول نماذج الثورة التى يقدمها لنـا سهيل إدريس اللص الراحل فوق خيول الشعارات البراقة، والذى يحول لصوصيته بجملة واحدة إلى قضية اجتماعية، ويحول توبته إلى وعى سياسى ، وشعار براق.. فالتوبـة من أجل القضية، مع أن القضية لاتحتاج إلى اللصوص والنشالين، خاصة إذا كان المنطق يتعـدى حدود القهر الاجتماعى والتحول الجذرى.. ففتحى قـد جـاع ذات يوم فسرق، وحين شبـع لم يعـد إلى حـالتـه الأولى، بـل اكتشف شـأنـه شـأن اللصوص أن السرقـة لذيـذة جداً. وهنا يضحـك الجميع ببـلاهة وكأننـا أمام نكتـة وليست كارثة.

وبعـد أن تنتهز الأم هـذه الفرصـة لتحكى لنـا عـن ذكريـاتها أيام ديـر ياسين. وبعـد أن يمتدحـوا فتحى لأنه قـام بوضع العبـوة الناسفة عند بـاب مولد الكهـرباء، وقام بنقـل أحد الجرحى، وكأن العمل الفدائى مجرد نزهة ليلة، الاستثناء فيها هو العمليات الفدائية. نصطدم بالنموذج الثانى سعيد الذى كان يمتلك روضة للأطفال فى لبنان، تركها لأخيه الأكبر بعد أن أدرك الاحتقار الذى سيصيبه لـو ظل هناك وترك العمل الفدائى، وتعده الأم بـالدعاء ليعيده الله إلى أطفاله سالماً، فقد عودها الله على استجابة دعائها!!

النموذج الثالث هو نزيه الذى سافر للخارج لدراسة الهندسة، فحاصرته العيون الأجنبية بالحذر والريبة، فعمقت إحساسه بالضياع واللا انتماء، وكان عليه أن يبنى لنفسـه عالماً ـ ولو خيالياً ـ يمنحـه الشعور بـالانتماء، ومن نـاحية أخـرى أن يزرع فى العيـون الأجنبية الممتلئـة بالشك، الثقة بعدالـة قضيته، ولكن الهزيمة العسكرية التى لحقت بنـا فى يونيو، جعلت الحذر الأوروبـى ينقلب إلى احتقـار وسخـرية تحاصر العـرب وتـدفعهـم للتوارى خلـف الجدران والأبواب المغلقة، وأصبح نزيه أمام خيارين لا ثالث لهما.

نزيـــه : كنت بين أن أبقى فى البلد الأجنبى، أتسكع فى الشوارع وأبتلع الإهانة، وأميت إحساسى بالخمر والنسـاء والغيبوبة، وبين أن أعـود لأحاول، قبـل أن أحمل النـاس على الثقـة بـى، أن أسترد ثقتـى بنفسي، وبجيلى، وبشعبى.. ص ٢٧

إنه النموذج الوحيد السوى وسط هـذه النماذج المريضة والتى تجعل من الثورة مطية تعبر بها الشعور بالذنـب وسوءات الماضى. فنزيه مثل لجيـل كامل قد شعر بالضيـاع، أدرك أنه قد أسقـط من فـوق الشجـرة فجأة فـانغـرس فى الأرض دون أن يـدرك الملامح التـى تحاصره، فاكتشف أن خلاصه وخـلاص هذا الجيل هو الفعل والثورة. نموذج تم طـرحه بداية بشكل أقرب إلى الـواقع، ثـم طوح بـه الفعل المسرحـى فيما بعد إلى منـاطق خـربة يسكنهـا الوهـم، وخلخلت الرؤية المطروحة ملامحه وبعثرتها فوق الماء.

النموذج الـرابع هشـام طالـب الطب المرفـه الناعـم والذى يحب فـادية، ودائما مـايعيره أصدقاؤه بـذلك، ودائماً مايدافع عـن نفسه ويفاخرهـم بأن طالب الطب المرفـه «خرج يعمد حياتـه بفظائع لم تعـرفوها أنتـم» ص ٢٩. والنموذج الخامس ــ وهو نمـوذج يتكرر كثيراً فى الأعمال التى تحاول اصطياد طـائر القضية من بين الخيالات والغيوم ـ هـو إلياس والذى رأى أباه منذ عشرين عامـاً وهو يتلقى صفعة ذلك اليهودى الذى اقتحم بيـارتهم، وطردهم منها، وهو يرى الآن وجه ذلك اليهودى فى كل ملامح الجنود، وعندما يطلق عليهم النار، يحس أن يد أبيـه تربـت على كتفه. ونحـن هنا لانريـد أن نخلص هـذا النموذج مـن إنسانيتـه، ولكن القضية تتـوارى دائماً خلف الصفعة التى نـزلت على وجه أبيـه، ولايتوازى وجه الوطـن مع وجه الأب.

هذه هى النماذج التـى عليها أن تصنع الثورة وتحرك بحيرة الوعى الـراكدة، أو على الأقل تصبح كاسحة ألغام للقادمين عبر الحقـول والمخيمات، ولكن هذه النماذج لاتستطيع مواجهة

قسوة الواقع، وبالتالى لاتخرج من دائرة هشة واهية فى محاولة ـ خارج نطاق الزمان والمكان ـ لتأكيد أن القضية قد صنعت منهم رجالاً، وفى ذات الوقت ضحوا بكل شىء من أجل القضية، دون أن يدرك أن هذا الاختيار قد أوقعه فى مأزق الافتعال والسذاجة وتهميش القضية وتصفيتها فنياً، وتخليصها من الدم والأوردة، والحركة التى تتجاوز حدود الممكن. هذه النماذج لاتستطيع، ولايمكن لها ـ بأطرافها الرخوة وعظامها اللينة ـ أن تصنع ثورة.. إلا إذا كانت الثورة تعنى إحراق كومة من القش، أو الصراخ فى العراء وضرب الحائط. إنها نماذج لاتصنع إلا حالة من التمرد الفردى الصبيانى ، والذى لايتعدى بدوره حدود اللعب والاختباء فى الشوارع الخلفية، ولاتستطيع حتى أن تكتسب ملامح التمرد الجماعى ـ فى أكثر اللحظات تفاؤلاً ـ والذى يؤدى بدوره إلى الحركة المنظمة. إنها تتوقف فقط ـــ دون محاولة الخروج لافتقاد إمكانية ذلك ـ أمام عوالمها الهشة المفتقدة لجذورها الواقعية، وملامحها الفنية، لأنها فى انعزالها عن تفاصيل المرحلة ، أشبه بالبالون الذى يصغر أمام أعيننا، كلما ارتفع إلى أعلى.

وبعد تقديم هذه النماذج التى ستظل فى قبرها الورقى، يعلن نزيه قلقه بشأن أخيه زياد، وتؤكد فادية أنه يظل صامتاً لايخاطب أحداً طوال فترة غيابهم، وهذا الحوار يقدم لنا هوامش الشخصية بدلاً من أن تطرح لنا نفسها، وفى نفس الوقت يهيىء هذه الشخصية ـ عند المتلقى ـ للفعل القادم، فهذا الحوار يوحى بأن هذا الصامت ، لابد أن يكون له دوراً غير متوقع، يقتحم به الأحداث متجاوزاً فعل الآخرين ،فسهيل إدريس أراد ـــ من خلال هذه الجمل السريعة ـــ أن يقدم لنا شخصية مفاجئة تتجاوز أعوامها الخمسة عشر، لتعبر فوق صمت الفدائيين الخمسة وفوق ترددهم وبلاهتهم أيضاً، ومن هنا فإن هذه الشخصية الحاملة قناعاً غير وجهها الحقيقى، المرتدية ثوباً واسعاً، تصبح هى الأخرى مثيرة للرثاء والسخرية فى حركتها نحو الفعل المسرحى والذى سوف يتناسب بالضرورة ـ وخارج فنية وجدلية العمل ـ مع إمكانياته.. وفى نفس الوقت يكشف لنا بوضوح ملامح الخمسة الخائبة. وقبل أن يكتمل الحوار حول زياد.. تسمع فجأة أصوات مجنزرات وآليات عسكرية، ثم ينطق صوت من خلال مكبر الصوت ينذرهم بتسليم المخرب الموجود فى المنزل وإلا نسفوه خلال دقائق.

الصوت : سأعد إلى عشرة. فإذا لم يستسلم المخرب، نسفنا المنزل على الفور. سأبدأ العد: واحد ص ٢٤.

وبين العد التهديدى .. وبين تردد الفدائيين الخمسة مابين المقاومة، وبين استسلام أحدهم إنقاذاً للآخرين، تلتفت فادية ناحية الباب الذى دخل منه زياد ، وكأنها تستدعيه لإنقاذ الموقف وتجعلنا فى ذات الوقت، ننتظر أن يخرج زياد، لأن انفراج الأزمة وحل العقدة مرتهن بذلك الخروج والذى لايجب أن يطول أكثر من ذلك وإلا نسفوا البيت، فالبطل ـ كما فى الأفلام القديمة ـ يجب أن يصل فى آخر لحظة لتحقيق أكبر قدر من الإثارة والتشويق، ومن ثم الارتياح العميق عقب الخلاص الذى سيحققه ذلك البطل بالتأكيد، والذى لايمكن أن يموت أيضا مهما كانت الظروف. وبالفعل.. يندفع زياد حاملاً بندقيته ليستسلم نيابة عنهم،

بينما يتبادل الجميع النظرات فى ذهول، وكأنهم مجموعة من اللصوص قد داهمهم البوليس فجأة، فاحتاروا أين يخفون المسروقات، وكيف يهربون؟!

إن هذا الحدث سوف يقودنا إلى مجموعة من الاكتشافات المذهلة فى المشاهد التالية، حيث تصبح المسألة مثل بناء بيت فوق النهر!! أو الإبحار فوق مركب ورقى.. لأن التركيب الدرامى مفتعل، وليد اللحظة الشعورية الآنية، وليس نتاج الواقع والتاريخ والألم، وهذه الاكتشافات سوف تدفعنا فى النهاية ـ ليس إلى حدود الرؤية ـ ولكن إلى قاع النهر حيث السفن الغارقة والاختناق والندم. فعندما نبدأ فى جذب طرف الخيط، سندرك سريعاً أنه عبارة عن مجموعة منفصلة من الخيوط قد لفت فوق بعضها على عجل، وها هى تسقط الآن واحدة وراء الأخرى.

فى المشهد السابع تجلس الأم وفادية تحاول إقناعها بأن ماحدث كان أفضل حل، وأن زياد أنقذهم جميعاً.. فجأة يقتحم الإسرائيليون البيت وزياد موثق اليدين بينما يصوب أحد الجنود بندقيته إلى ظهره. وفى المشهد الثامن يبدأ الجنود فى تفتيش البيت، وهى عملية غاية في الرقة والحنان والفكاهة والبلة أيضاً. فزياد يبتسم لراشيل وهى تبتسم له أيضاً، والضابط الإسرائيلى يمزح مع فادية ويغازل راشيل، بينما يفتش الجنود حجرات المنزل ماعدا الغرفة التى يختبىء بها الفدائيون الخمسة، فعندما هموا بدخولها، يتذكر الضابط ـ بعد أن نظر في ساعته على طريقة الأفلام الرديئة ـ أنهم قد تأخروا وأمامهم خمس منازل أخرى لابد أن يفتشوها، وطالما تم القبض على المخرب فلاداعى للتأخير أكثر من ذلك!! هذا هو جيش الدفاع الإسرائيلى، أو المؤسسة العسكرية الإسرائيلية، والتى تقتحم البيوت وتدمرها وتشرد أهلها.. لاتفرق بين الأطفال والنسوة والعجائز، المؤسسة التى تبدو فى هذا المشهد المأساة، بالغة الحنان والرقة، تسبهم الأم وهم يضحكون، وتهددهم فلا يلتفتون إليها، لأنهم مشغولون بلاشىء، ولايفتشون البيت لأنهم تأخروا؟! فيا لروعة هذا التصور الفنى للواقع الدامى الذى يحدث يومياً فى الأرض العربية المحتلة، ويالهذه الذاكرة اللعينة الواقفة فوق بحيرة الرمال.

فى المشهد التاسع، وبعد انصراف الجنود الإسرائيليين، يخرج الفدائيون الخمسة، وكعادة المثقفين فى التنظير للعالم الخارجى وهم يحتسون القهوة آمنين، يبدأون في مناقشة مغزى ما فعله زياد، هل ضحى بنفسه حقاً لأن حريتهم أعز عليه من روحه؟! أم فعل ذلك ليمنحهم الفرصة للتحرك بعد التقاط الأنفاس ومن ثم، إنقاذه. إن الزمن قد توقف تماماً عند القبض على زياد، أو بمعنى أكثر دقة، تقديمه كضحية من أجل إنقاذ خمسة من المتمردين الضائعين، فها هى فادية تخبرهم أنها كانت على وشك الدخول، وإقناع زياد ـ الذى لم يبلغ الخامسة عشر ـ بتسليم نفسه من أجلهم، وكأنه يذهب إلى السوق نيابة عنهم، وهاهى الأم تصرخ فيهم، إن ما فعله أعظم مما فعلوه جميعاً.. عظيم ككل ما فعله أبوه ـ العالم البطولى الوهمى الضيق الذى تصر عليه وتدمنه ـ ويعترف نزيه بأنه ارتكب خطأ، حيث كان ينبغى أن يبقى بعضهم بالخارج للمراقبة!! وليس هذا هو الخطأ الوحيد الفادح الذى ارتكبوه، بل ربما يكون أقلها

جميعاً، فالأخطاء التي ستتكشف بعد ذلك واحدة وراء الأخرى، تؤكد أنهم نتاج حركة انفعالية عفوية لايمكن أن تؤدى إلا إلى منطقة حماسية تلتهب كلما اقتربت منا، وتخمد كلما بعدت عنا. لأن النار مازالت بعيدة.. فهم لايشعرون بالألم.

إنهم يتذكرون الآن وفى المشهد التاسع، أى بعد ثمانية مشاهد كاملة، أن إلياس قد حضر متأخراً، فيسألونه عن ذلك، فيقدم لنا معلومة كان المفترض أن نعرفها فى اللوحة الأولى، ولكن سهيل إدريس قرر تأجيلها حتى لاتنطفىء دوائر الإثارة والدهشة، وحتى يفقد الفدائيون حذرهم، وبالتالى يتم تقديم زياد كقربان لهذا اللهو، محركاً الأحداث بعد ذلك إلى تلك النقطة البليدة والتى تحاول أن تدفننا فى الثلج. إن إلياس يخبرهم أنه قد رأى جاسوساً يتعقبه فطارده، عندئذ - فى المشهد التاسع - يدركون أنه هو الذى وشى بهم وقبل أن يدخلوا ثانية فى فلسفة العذاب والألم، وقبل أن يمارسوا سفسطة الجدل العقيم، تحاول فادية تبرير أخطائهم بشكل أكثر جنوحاً، وحتى لاتتعذب ضمائرهم المرهفة، وحتى يوارى ثوب القدر عريهم وعجزهم وجهلهم.

فادية : هشام، لاتحملوا ضمائركم أكثر مما تحتمل، ألسنا جميعا معرضين للأخطاء؟ لكن بعضها قد يجنبنا الكوارث..

ص٤٤

هكذا، وبمنتهى البساطة، تصبح أخطاء الفدائيين مفيدة، تجنبهم الكوارث؟! هكذا أيضا يصبح كل شيء مجرد لعبة يتوارى فيها الحد الفاصل بين الصواب والخطأ، بين الحياة والموت، بين الوعى واللاوعى. مجرد لعبة علينا أن ننهيها لصالحنا مهما كان الأمر. ونحن هنا بالطبع لسنا ضد الطبيعة البشرية، لسنا ضد أن يخطىء الآخرون، فلا يوجد إنسان معصوم من الخطأ، ولايمكن أن نطلب شخصيات بطولية هرقلية بشكل مطلق، لكننا بالتأكيد ضد هذه الأخطاء الفادحة والتى لايمكن أن يقع فيها طفل صغير، ضد محاولة تبريرها بهذا الشكل الغيبى الساذج، وحتى تهبط المياه عبر المنحدر إلى البئر التى حفرها سهيل إدريس.

فى اللوحة العاشرة ينفرد هشام بفادية، بعد أن طلب نزيه من فتحى وإلياس وسعيد الخروج لاستكشاف الطريق، وبعد أن يطلب من أمه الدخول معه إلى إحدى الحجرات لأنه يريد الحديث معها، وهى حيلة ساذجة تتيح لفادية وهشام الأنفراد لدقائق. ومنذ اللحظة الأولى تتكشف الفاجعة، ونكتشف كيف وضع سهيل إدريس فرضيات خاطئة أودت بنا فى النهاية إلى نتيجة أكثر خطأ وفداحة، كيف حاول دفع العربة داخل الكهوف المظلمة بحثا عن الإثارة والرعب والبطولة الزائفة ،فاصطدمت بأول نتوء، وانتهى كل شيء مثلما بدأ.. داخل الظلمة. لقد حضر الجميع إلى بيت نزيه بعد العمليةالفدائية، وهم يدركون حجم المخاطرة، ويدركون أنهم يدخلون المنطقة المفخخة، لا لشيء، إلا لمجرد أن يتيحوا لهشام رؤية فادية!! الوحيد الذى اعترض هو ذلك اللص السابق فتحى ولكن نزيه أراد أن يجامل «هشام»!! وحتى تستمر تلك اللعبة الساذجة، وحتى يحقق سهيل إدريس ما أراده، فإنهم يبقون فى المنزل - رغم المخاطرة - أطول فترة ممكنة يأكلون ويضحكون، وكأنهم بانتظار أن يأتى الإسرائيليون

وأن يخرج زياد إليهم، فنصل إلى النقطة التى تتأزم فيها الأمور، ومن ثم.. نلهث وراء الطريق الذى يقود إلى انفراجها، إن افتعال المواقف والأزمات التى تبرر توالى الكوارث بعد ذلك وتبرر العمل الفدائى، هى محاولة - بالأساس - لهدم البنية الدرامية للعمل الفنى، وقطع الحبل السُّرى مابينه وبين الواقع، وجعل هذا الواقع مادة سابقة التجهيز والتحريف لخدمة العمل الأدبى وليس العكس.

وينتهز هشام فرصة القبض على زياد، ليطلب من فادية إتمام عملية الزواج لأنهم يحتاجون فى هذه المرحلة إلى رجل معهم فى البيت، أما النضال فسوق يرتبه بشكل آخر، ولاندرى ما هو الشكل الآخر هذا الذى يتحدث عنه، إنه استعاض عن المقاومة وحماية الوطن والدفاع عنه، بالجلوس فى البيت لحماية فادية وأمها والدفاع عنهما.

هشام: أقيم معكم، بدلاً من أن نستقل ببيت خاص، كما كنا عازمين.
لكن لن أنقطع طبعاً عن العمل مع الرفاق. ولو بشكل آخر...
ص ٤٧

ترُى هل ينتظر فى البيت ليضمد جراحهم، أم يحمل إليهم الماء والطعام؟! أم سيكتفى بدور القيادة والتخطيط للعمليات الفدائية. إن الشخصيات هنا، تطرح فكراً أكثر سذاجة وبلاهة، وبحيث تصبح أنماطاً عرجاء عوراء، لاتستطيع أن تجرى متراً واحداً فى الاتجاه الصحيح، ببغاوات تكتفى بإستعادة مخزون الجمل المنفصلة المتضاربة، وتظل ترددها إلى أن يدركها التعب. هذا ما يظل واضحاً طوال المسرحية.

وبعد استرجاع علاقة هشام وفادية من خلال عدة لقطاع سريعة، يعودان مرة أخرى إلى الحديث عن الزواج والذى أصبح احتياجاً وضرورة فى هذه المرحلة، ونكتشف أن فادية هى التى طلبت من هشام الانقطاع عن الدراسة و الانضمام إلى نزيه ورفاقه ، وكأن الثورة لاتحتاج إلى أطباء؟! وتدرك فادية المأساة المقبلة عندما تصبح هى وأمها وحيدتين دون رجل.. تظل الأم صامتة، وتظل هى تبحث عن ملامح الوجه المفتقد ، وهذا الشعور بالوحدة - وليس إدراك المرحلة - هو الذى يدفعها لمحاولة البحث عن خلاص.. هشام يرى أنه لن يأتى إلا بالزواج ، بينما هى تريد خلاصها وفعلها هى. أن تخرج من حالة المشاركة السلبية، إلى حالة الفعل.. وهو هنا فعل مطلق لايتجاوز حدود إفراغ جعبة الهموم، دون معرفة ما هو بالضبط هذا الفعل.

فاديـــة: أريد ليدي هاتين أن تعملا. لجسمى أن يجرح ، أن تنفجر منه
الدماء ، أن يلتصق بالأرض فيتغذى بها ويغذيها.. ص ٥٤.

هذا هو الفعل الذى تشتهيه.. الانتحار والسقوط فوق الأرض لتشعر بدفئها، وهو ما يحدث بالفعل في اللوحات المقبلة، لأن الشخوص هنا وكما قلت ، لاتدرك ماتقوله ولاتعى ماتفعله.. إنها أحست بالاختناق داخل الغرف المظلمة، فبدأت في التخبط والارتطام بالحائط.. فسقط الجميع فى النهاية. ففادية المتعلمة الخارجة من بيت عريق في المقاومة - صورة

الأب التى تخاطبها الأم كل لحظة ـ تتساءل عن دورها، وتبحث عن مشاركة فى العمل الفدائى فى الوقت الذى تخرج فيها النسوة فى الأرض المحتلة كل يوم لتفتح نوافذ النهار، وتتحرك عبر الشوارع المغلقة إلى مساحات الحلم الجميل.. النساء اللائى لايعرفن القراءة والكتابة، يعرفن بشكل عظيم رائع أبجدية المقاومة، وحروف الفعل النبيل، لكن فادية تتساءل، حتى هذا التساؤل لايطل برأسه إلا بعد القبض على أخيها زياد، رد فعل طبيعى لإحساسها بالخسارة الشخصية والمأساة التى لاتتعدى جدران هذا البيت.

هذه الشخصية تصعد فجأة إلى منطقة الرمز.. فيما يشبه الصدمة وهذا ماسوف نتعوده طوال المسرحية ـ تصبح هذه الشخصية الباهتة الحاملة شعارات لاتدرك معناها، العاجزة عن إدراك ملامح الفعل، الساقطة بمحض اختيارها فى النهاية، هى رمز الوطن وياللكارثة. فادية زهرة الدم الحمراء.

> هشــام : وآنذاك لمحت على جانب ساقية اعترضت سبيلنا، زهرة غريبة لم أشهد مثلها من قبل، كانت زهرة حمراء قانية اللون ذات أوراق دقيقة، تنبثق بين كثير من الزهور المختلفة التى نشاهدها من كل مكان، كانت تبدو متحدية، غريبة.. حمراء بلون الدم. زهرة من دم. ولا أدرى لماذا ذكرتك على الفور. وتساءلت فى رعشة: أى وجه للشبه بين زهرة الدم هذه وبين فادية؟ ص ٥٥.

الوطن المستباح.. والأرض التى تسلم جسدها للإسرائيليين، هذه هى فلسطين كما أراد سهيل إدريس أن يطرحها من خلال فادية الرمز، فأى وطن هذا، وأية قضية تلك التى يموتون كل يوم من أجلها؟!

فى المشهد الحادى عشر.. يودع الجميع الأم وفادية ويخرجون، والأم تدعى لهم وتطلب منهم أن يتركوا أمر زياد لها، وينتهى الفصل الأول. والذى يظل واقفاً عبر البلاهة والتردد والأنماط التى تسحبنا إلى عوالم مليئة بالأشباح والظلام، فبدلاً من أن يكون «مرشداً مضيئاً للذكاء، عليه أن يصبغ فيضاً من النور على ذهن الإنسان الرهيب المفعم بالظلال والعفاريت، والمتسم بالضيق الشديد(*)» فإنه يدفعنا إلى مناطق أكثر ظلمة، ويحاصرنا بالعفاريت، والجنيات، يصبح مرشداً أعمى يقودنا إلى الرمال المتحركة والمياه الآسنة والمناطق الخربة والتى سوف تزداد مساحتها عبر المشاهد الباقية، لنكتشف أننا وحدنا فى العراء.. وأن العالم الموبوء قد أصبح وشماً نارياً على أجسادنا، والعجز مقصلتنا التى نصعد إليها بكامل إرادتنا وبهدوء شديد دون أن يدفعنا الآخرون. لانمتلك حتى القدرة على الحلم، لأن ذاكراتنا قد أجهضت، واحتلت الكوابيس المساحة بأكملها. فبدلاً من أن يضع الحدث المسرحى علامات إرشادية على الطريق، قام بتخريبه وتدميره، بل وبث الألغام أيضاً على جوانبه، فليس هناك مفر من التراجع، أو على الأقل التوقف.

(*) مسرح الشعب ـ رومان رولان.

نصل إلى الفصل الثانى حيث نخطو خطوة جديدة نحو منطقة اللاوعى والتخبط ونسف كل محاور الحركة، حرق كل الصور الحقيقية وتقديم صور زائفة مهزوزة، المقعرة والمحدبة والمسطحة، فنرى أنفسنا والخلفية المصاحبة لرحلتنا مرة متداخلة ومرة منبعجة، فالصور هنا هى نتاج عملية مونتاج غير مقنعة لمجموعة من الصور البالية فى الذاكرة العاجزة عن إدراك كنه هذا العالم.

فى المشهد الأول نجد الضابط الإسرائيلى وقد انهار تماماً أمام مجموعة من التقارير التى تتحدث عن عمليات الفدائيين، أصبح لايدرى مايفعله غير الصراخ فى الجندى، والتساؤل عن كيفية مواجهة هذه الأوضاع كلها. وعندما يتذكر «زياد» يسأل الجندى عنه فيخبره أن التحقيقات قد أثبتت أنه أبن أسرة مشهورة بالمقاومة أبا عن جد!! وأنه مازال مُصراً على الصمت، وأنهم أيضاً لم يعذبوه لأنه صغير السن! فياحَنان جيش الدفاع الإسرائيلى وإنسانيته!! ويالرقة جنود الاحتلال ووداعتهم! ويطلب الضابط إحضاره، أيضاً استدعاء راشيل لعلها تستطيع أن تفك عقدة لسانه وتجعله يتكلم.

فى المشهد الثانى الضابط وزياد.. والضابط الذى يريد أن يجبر «زياد» على الكلام منهار منذ اللحظة الأولى، يتقبل إهانات زياد القوى الواثق من نفسه بسعادة بالغة، كما كان يتلقى إهانات الأم من قبل بنفس درجة السعادة والتبلد. هكذا أراد سهيل إدريس، ببساطة شديدة، أن يمنحنا خرقة الصوفية ويلبسنا رداء السوبرمان. فنحن فى موجهة هذا العالم المرتعد الهش، لابد أن يتملكنا الإحساس بالقوة والتفوق والديماجوجية، فنضحك.. ونسخر من هذه الرعشة المحمومة، وهذه البلادة الحجرية، حتى نقعى فوق الأرض الرخوة وندخل مناطق التصحر العقلى والجفاف الفكرى. بل إن الموقف ينقلب ــ بهلوانيا ـ ليصبح زياد فى موقف الصدارة فى منتصف الحلبة، متجاوزاً حتى حدود الندية، ويصبح الضابط الإسرائيلى هو الواقف ـ على رأسه ـ وراء القيود والسلاسل. ولنتأمل هذا الحوار لندرك بالضبط الصورة التى يرسمها سهيل إدريس للمواجهة بين العالمين.. من يمسك سيفاً.؟! ومن يبحث عن ظل يتوارى خلفه؟!

الضابط : وهل تجيب عادة على كل سؤال يطرح عليك؟

زيـــاد : إذا راق لى السؤال.

الضابط : هل يروق لك أن أسألك عن رفاقك؟

زيـــاد : (بهدوء) ليس لى رفاق.

الضابط : (بلهجة تصطنع الهدوء) مصيبتكم أنتم العرب، أنكم لاتكذبون على الناس فقط، بل تكذبون على أنفسكم! (ينفجر زياد ضاحكاً) ما الذى يضحك؟

زيـــاد: (يعود إلى الضحك) تتحدثون عن الكذب، كما لو أن هناك من يستطيع أن ينافسكم فيه! ٦٧

هذا هو الإحساس بالتفوق الوهمى، هو الـذى يدفع بالشخوص أيضاً إلى الفعل الوهمى، ومن ثم ، لايحتاج الكيان الصهيـونى ـ الذى يشعر بالدونية ـ إلا إلى صفعة أو بصقة واحدة، حتى يتكـوم فوق أرصفة انتصـارنا الـلامعة المغسولـة بالبلاهـة، فإدريـس يدثرنـا بالكلمات ويجعلنا نحارب بـالكلمات، دون أن يدرك أنه يخنقنا بتلك الحروف الملعونـة وصيغ التفضيل، «والنحن»« الغبيـة. فالكلمات الخشبيـة المزخرفـة لاتصنع انتصـاراً، وطوابير الحروف فى زيها العسكرى، لاتفتح المدن المغلقـة، وإنما تسحبنا من منفى إلى منفى، ومن وهـم إلى وهم، ومن موت ننتظره، إلى موت يدركنا سريعاً. فالشخصيـات التى يدفعها إلينا سهيل إدريس على أنها من بيت عريـق فى المقاومة والبطولة، تقف أمـامنا متلفعة بأردية البلاهـة والعجز والسقوط، فها هـى الأم التى ظلـت تحدثنا عن بطـولات الزمـن القديـم، ونظرياتها النضـالية وصـلابة الرجال أيـام زمان، تقدم على فعل لايمكن لطفـل صغير أن يمارسه، أو حتى يتوهـم إمكانية ممارستـه. لكنها ـ وهى المنـاضلة العريقة فى النضـال ـ تتوهـم أن الكيان الصهيونى ـ والذى ظلت تتحدث عـن مقاومة زوجها الراحل لـه ـ مجرد كائنات أليفة مروضـة، تستطيع ببعض الكلمات وقليل من التهديد والجهامة، أن تحركه فى الاتجاه الذى تريده.

فبعد أن أخبر الضابط زيادة أن أمه قد حضرت لمقـابلته فى المشهد الثانى، نسمع فى المشهد الثالث صوتين فى الظلام ـ التكنيك الذى يستخـدمه المؤلف فى الفلاش باك ـ هما صوت الأم والضابـط، والأم هنا تطلب من الضـابط وبلهجة جـافة آمرة الإفراج عـن ابنها البرىء وأنها لابد أن تـأخذه معهـا، هكذا وبمنتهـى البساطـة بعيداً عـن معطيات هـذا الواقـع الدامـى!! ويأمـرها الضابط بـالانصراف ولأن الأم شجاعة باسلـة، فلايمكن أن تخرج هكذا بسهـولة، ولابـد أن تصرخ فيه بصـوت مرتفـع «لا .. لن تسطيـع .. لـن أخرج قبـل أن أصحب ابنـي معى..» ص٧٠. وعندمـا يصرخ فيها الضابط ، تسـارع بالخروج، بعد أن تبصق عليـه طبعاً، ولاحظوا هنا كثرة البصاق على جيش الدفاع الإسرائيلى!!

فى المشهد الرابع ، نعود مرة أخرى إلى زياد والضابط الذى مازال يحاول استجوابه بهدوء شديد، لكنه سرعـان ما يفقد أعصابه أمام إصرار وجمود زيـاد، ويهم بضربه. فى تلك اللحظة الحاسمـة التى تجرأ فيهـا الضابـط الإسرائيلى ووقف على حـافة الشجـاعة، تـدخل راشيـل، فيطلب منها استجواب زياد لأنه مضطر للذهـاب للتحقيق فى نسف مولد الكهرباء والقبض على المخربين، وقبل أن ينصرف ، يغمز لها، لندرك بالطبع ما سوف يحدث بعد ذلك.

فى ا لمشهد الخامس نصل إلى صـورة النساء الإسرائيليـات العاهـرات واللاتـى يمارسن الدعارة مـع أى كائن، ويصور لنا المؤلف هنـا، أن عمليات الدعارة هى الجيـش والقوة التى تحقق إسرائيل أحلامها ومطالبها من خلالها. نفس الصورة البليدة مضافاً إليها هذه المرة، هذه الأهمية لممارسة البغاء مع مندوبى الأمـم المتحدة لإعطاء أصواتهم لإسرائيل، وربما مع رؤساء الحكومـات أيضاً. راشيل هنا تمارس مـع زياد ذلك الفتى الصغير محاولات الإغـراء ، وتعده بزيارة ليلية يستمتـع فيها بشبابه، وتفك قيوده.. كـل ما تطلبه منه لقاء جسدهـا وحريته.. أن يعترف فقط بعدد وأسماء رفـاقه، ولأنهم أكثر سذاجة ممـا نتصور، فإن ذلك الفتى الـواثق من

نفسه يدخل دائرة البلة معتقداً أنه يستطيع أن يخدعهـم وينجو بنفسه، فيخبرها أن رفاقه اثنان فقط، وعليها الآن ان تطلق سراحه كما وعدته. لكن راشيل تخبره أنهم يعرفون كل شيء، وأن رفاقـه خمسة، من بينهـم أخوه نـزيه. وهنا يثـور المناضل زيـاد ويحاول الهجوم عليهـا فتهدده بمسدسهـا وتأمرهم بتعـذيبه. هذه صورة المؤسسـة العسكرية الإسرائيلية والتـى لاتحتاج إلى تعليق.

> زيـــادة : (يبصق عليها) أيتها القحبـة ! كلكن قحاب! ظننت أننى استسلمت لك أيتها الكلبة النتنة! نعرفكم.. الجميـع يعرفونكم، حتى فى الأمم المتحـد، ومع منـدوبي الدول المحترمين! جميـع نسـائكم مستعـدات لمضـاجعـة مندوب يتردد فى اعطـائكـم صـوته.. وتعتقـدون أنكـم تستطيعون أن تسلبونا شرفنا ببذل أعراضكم، كما سلبتمونا أرضنا.. ياحثالة البشرية أنتم.. ص٧٨.

إن نساء إسرائيل كلهن ـ ودون استثناء ـ يعرضـن أجسادهن فى فتارين الدعارة، وتصعد المؤسسة العسكـرية إلى مصالحهـا فوق أجساد نسائهـا، وتتوقف ببـلاهة ورعب أمـام سباب وبصاق الفلسطينيين الذى يسقط فـوق وجوههم كالمطر.. وهنا نتسـاءل.. إذا كنا أمام نماذج مذلـة مهانة بهذا الشكـل ، فما الذى يمنعنا حتـى هذه اللحظة مـن ضرب رءوسهم فى الجدار وينتهى الأمـر، خاصة أنهم يعيشـون حالة مـن الرعـب تكفى وحدهـا لدفنهم أحيـاء داخل توابيت خوفهم وجبنهم. وهو ما يتأكد في المشهد السادس.

في هذا المشهـد يصور لنا سهيـل إدريس حالـة الرعـب التى يعيشها الإسرائيليـون نتيجة عمليات المقـاومة، ونـدمهم الشديـد علي تمسكهم بهذه الأرض المحترقـة، وتلك الكـوابيس الليلية القـاتلة، إنهم على وشك السقـوط، لانحتاج إلا إلى دفعـة واحدة فقط وينتهـى الأمر، وأجدنى مضطراً لنقل مقاطع كاملة من المسرحية، لأنها أكثر قدرة على كشف نفسها، وفضح البلاهة التى أوقعنا فيها سهيل إدريس، من كل الكلمات وكل صيغ الإدانة.

> راشـيل : كيف لنـا أن نتجاهل هذه الأخبار؟ إن قنابلهـم تنفجر بيننا ، خلف بيوتنـا، تحت سيارتنـا، فى معسكراتنا.. وإن اشبـاحهم تملأ أحـلامنا كوابيـس! ألست تـرى مواطنينـا يأوون إلى بيـوتهم باكـراً فى المساء، فتخلوا الشـوارع والمقاهي وعلـب الليل، حتى لتبـدو المدن والقرى كأنها مهجورة؟ (صمـت) لقد روت لى جارتى «لـولو» أنها كثيراً ما تستيقـظ فى الليل مـذعورة، وهـى تحس بيديـن تطبقان على عنقهـا تريدان خنقها ص٧٩.

وراشيـل هنا ليـس لها عمـل إلا ممارسـة الجنس مـع أى شخـص وفى أى وقت وفي كـل الظروف، فبعـد أن فشلت فى إخضاع زيـاد لنزواتها، يعدهـا الضابط بـأن يعوضها عـن تلك الليلة التى ضاعت منها ويقبلها فى أذنها! وعندما يـأتى الجاسوس فى المشهد السابع ليبلغ عن مكان الفـدائيين الأربعة، يقـدمها الضـابط إليه كمكـافأة عـن خدمـاته الجليلـة، وفى المشهد

الثامن، تستعيض راشيل عن الضابط وليلته الموعودة بالجاسوس، والذى يعدها بمساعدتها على إخضاع زياد ذلك المناضل الصلب الذى لايلين، والثمن طبعاً هو جسدها، وتوافق على الفور فيقبلها فى عنقها! إنها آلة جنسية مستعدة للتشغيل الفورى، والعمل فى أية لحظة.

فى المشهد التاسع يعود الضابط ، وبعد أن تم القبض على أحد الفدائيين الأربعة، ويفشلون فى التعرف على شخصيته، فالجاسوس لايعرف غير نزيه فقط، فيقررون استدعاء زياد للتعرف عليه، فى المشهد العاشر نتوقف أمام حوار عقيم مابين صوتين، الصوت ا لأول يمثل الفدائيين الخمسة، والصوت الثانى الضابط اليهودي، وهو حوار أكثر سذاجة من الحدث المتخيل نفسه.

الثانى: ولكن أنتم ، الا تؤمنون بعدالة قضيتنا؟

الأول: نعترف بأنكم كنتم ضحايا، ونتعاطف إنسانياً معكم. ولكننا لم نكن نحن جلاديكم.. لهذا نرفض أن نكون ضحايا.. ص٩١.

وينتهى هذا الحوار الذى يدور في الظلام بصرخة الصوت الأول بعد أن طعنه الصوت الثانى من الخلف، فى الفصل الحادى عشر يدخل زياد مقيد اليدين، وآثار التعذيب واضحة، لنكتشف أن هذا الأسير هو هشام، ولنكتشف أكثر ـ وياللكارثة ـ أنه قد تخلف عن رفاقه لإنقاذ زياد. وسوف نرى فيما بعد، أن كل عمليات الفدائيين قد توقفت عند حدود إنقاذ زياد، وكأنه رمز الثورة الفلسطينية. وسنجد أن معظم الشخصيات البطولية، تسقط بمحض أختيارها وإرادتها من أجل إنقاذ الفتى. لقد أصبح إنقاذ زياد هو رمز لعمليات التحرير واستعادة الأرض المغتصبة، وياللفاجعة. وهاهو زياد ينهار ويبكى ويتوسل إليهم أن يعالجوا «هشام»، فيأمر الضابط بإخراجهما بينما تصحب راشيل الجاسوس إلى الفعل الوحيد الذى تتقنه.. الجنس!

فى المشهد الثانى عشر تبدأ ذروة المأساة ، حيث تأتي فادية هى الأخرى إلى الضابط شبه غائبة عن الوعى لتطلب منه إطلاق سراح زياد، وبعد أن تعهدت إلى الأم ـ فى المشهد الثالث عشر ـ بإنقاذه، بعد أن رأت عذابها. وفى المشهد الرابع عشر.. وبمجرد أن ترى فادية رمز الوطن والمناضلة الخارجة من بيت عريق فى النضال ـ الدم يغطى الحجرة، وتعرف أنه دم هشام، حتى يغمى عليها، فيحملها الضابط بين ذراعيه وقد منى نفسه بليلة طيبة. وينتهى الفصل الثانى. ولنا أن نتصور ـ وإذا تمالكنا أعصابنا ـ أن هذا الوطن المتمثل فى صورة فادية قد أسلم نفسه وبإرادته الكاملة للعدو الصهيونى، ولنا أن نتصور ـ وإذا كتمنا حنقنا وغضبنا ـ أن فادية زهرة الدم الحمراء الباحثة عن دور لها فى حركة المقاومة ، قد فقدت وعيها لمجرد رؤية الدماء. فأى وطن هذا، وأى أنماط تلك التى يطرحها سهيل إدريس؟!

فإذا كانت «الدراما يمكن أن تظل ممكنة طالما القوة الدينامية للإرادة قوية إلى حد كاف لرفد أبعاد صراع الحياة والموت، حيث الوجود الإنسانى بأسره، معروض عرضاً ذا

جدوى»(*) فإننا هنا أمام إرادة هشة تكفى وحدها لقتل صراع الحياة والموت، أو تهميشه بحيث يصبح صراعاً مفتعلاً بعيداً عن جداليات الواقع الآنى، شيء بلا معنى خارج حدود الزمان والمكان، وبالتاي فإن هذه الأنماط المعروضة، وهذا الوجود الإنسانى المطروح، يصبح بالضرورة وجوداً لامعنى له، شائه الملامح، لاتتحرك خطوة واحدة إلا لمحاولة تجاوزه ونسيانه. لأن هذا العرض ـ بالقياس لما هو مطروح واقعيا ـ يدخل دائرة القتل المعلن للقضية، وتركيب أطراف صناعية غير مناسبة لجسد الواقع، ومن ثم تصبح حركة هذا الواقع باتجاهنا هى حركة عاجزة غير قادرة على اجتياز مناطق البلادة والحياد، إلى مناطق التواصل والألفة. نحن نفتقد أنفسنا.. ونفتقد ملامحنا، ونفتقد فى نفس الوقت أعضاءنا القادرة على الفعل، فلا يصبح أمامنا إلا السخط والغضب والسباب، وما كان سيكون، وما سوف يحدث ليس لنا علاقة به، فنحن موتى هذا الإيقاع اللعين.

ونصل إلى الفصل الثالث والمتسق تماماً مع صياغات الفصلين السابقين، فالنتيجة المنطقية لكثرة الدوار هى السقوط عند محاولة التحرك أو حتى التوقف، والسقوط المتكرر فوق الرأس، يؤدى بالضرورة إلى فقدان الوعى والإبصار. ومحاولة الاحتماء بالجدار، لن تؤدى إلا إلى الموت وقوفاً. فى هذا الفصل تتعرى الأشياء والشخوص المسرحية، حتى تبدو ملامحها الهشة فى هذه الصحراء القاحلة، فيتساقطون واقعياً، ويحاولون غرز عصى صغيرة فى الرمال رمزاً لانتصار وهمى ـ دراميا ـ فتدفنهم الرمال الساخنة فى النهاية.

فى المشهد الأول نجد فتحى وسعيد وإلياس جالسين داخل إحدى المغارات، وهم ينتظرون عودة نزيه الذى ذهب لرؤية أمه. بينما أغنية فيروز تنساب عبر هذا الهدوء الليلى «سنرجع يوما إلى حينا» وعندما يفرغ الثلاثة من الحوار عن تأخر نزيه والذى يصبح مكرراً بلا معنى.. يدخلون فى حوار حول افتقادهم لممارسة الجنس، وهنا تصل السذاجة إلى ذروتها، فسعيد كان يمارس الجنس فى بيروت مع الأجنبيات فقط، بدافع «الكرامة القومية» إنهم مناضلون حتى فى ممارسة الجنس!! ثم يعاودون الحديث عن غياب نزيه وعن أمه المسكينة، وعن أم كل منهم عندما ودعتهم حينما قرروا الذهاب إلى ساحة المقاومة. ثم حوار فلسفى مقيت حول الحياة والموت. وفجأة.. يأتى زياد.

ونتوقف فى المشهد الثانى أمام عملية هروب زياد أولاً، كيف وصل إلى تلك المغارة، فزياد على طريقة الأفلام السيئة والتى لابد أن ينتصر فيها البطل، ويتجاوز كل الصعوبات، تصبح كل التفاصيل مجرد مطية يعبر فوقها المدن المستحيلة، قرر فجأة أن يهرب، ومادام قرر فلابد أن يحدث ذلك وسواء كانت الطريقة منطقية أو مثل ألعاب الأطفال، إنه يطلب من الحارس استدعاء راشيل لأنه يريد أن يعترف لها، وتأتى راشيل فيدفعها للداخل، وعندما يسرع الحارس بعد سماع صراخها، يكون هذا البطل المغوار قد فر هارباً، وبالطبع يخطأه الرصاص. لأنه لابد أن ينجو!! وليس الهروب وحده هو منطقة الغرابة والدهشة الوحيدة،

(*) جورج لوكاتش ـ سوسيولوجية الدراما الحديثة.

ولكنه يصـل بعد يومين إلى المغـارة التى يختبىء فيهـا الفدائيـون! كيف عرف طـريقها وبهذه البساطة؟! فى الوقت الذي لم يستطع جيش الاحتلال ـ رغم امكانياته وجواسيسه ـ الوصول إليها.. إننا وبعد الصدمات المتتالية خلال مشاهد هذا النص، لم نعد نستغرب أو نندهش أمام ما يحدث ، أفتقدنا دهشتنا القديمة، فعملية تكسير حدود الـواقع والدراما والمنطق، قد نزلت فوق رءوسنا فأصابتنـا بالغيبوبة والبلادة، خاصة وأن هذه العمليـات قد بدأت تسرع عدوها باتجاهنا فى المشاهد المتبقية، ويزداد إيقاعها اللعين.

يأتى نزيه فى المشهد الثالث وهو حزيـن متعب، يخبرهم بأن الإسرائيليون قد قاموا بنسف منزلهم وإخـراج الأم بالقوة بعد أن رفضـت الخروج، فأصطحبها الجيران إلى عمته، وعنـدما ذهب إليها، كانت امرأة أخرى.. تجلس فى صمت وهى تحدق فى الأثر الوحيد الذى أخرجته من المنـزل.. صورة زوجهـا.. لقد فقـدت النطق، وأمـام ماحـدث ـ وهـو متوقـع في العمل الفدائى ـ ينهـار نزيه قائد المجمـوعة ويبكى مثل النساء، بـل الأخطر من ذلك هـو ندمه على اشتراكه فى المقاومة.

> نزيــــه : (بعد لحظة صمت) لسـت أدرى إن لم أكن أتحمل القسط الأوفـر من تبعة هذا الـذى حدث. إننى أشعر أحياناً بـالندم ويتبكيت الضمير. وأتساءل ألم يكن أفضل لأمى ولبيتى أن أبقى فى مكتب الهندسة وأن أتابع مهنتى. ص١١٥

بل إنهم جميعـا يراودهـم ذلك الشعور، ويـداهمهم بشكـل حاد، لأن الشخصيـات هنا لم تدخل المقاومة كعمل ثورى عن وعـى بمعطيات الاغتصاب والقهر والتشريد، وإنما من باب الانتقام الشخصى، والفرار مـن ذكريات الألم، إنها ليست شخصيات ثائرة، ولكنهـا مجموعة من المرتزقة تعيش حـالة التمرد الشخصى، وتتوقف كل محاولاتهم التمرديـة تلك عند حدود إنقاذ أنفسهـم وذويهم أو الانتقام لهم. وبالتـالي، فعند الأحســاس المرير بانغـراس السيف فى اللحم، لابـد أن تراودهـم أحـلام الدعة والسكـون والنساء، والفـرار من هذا العـالم المشتعل بالمخاطـر والموت، ومن هنا أيضاً ، فإن عمليتهـم الوحيدة الماضية هى إنقـاذ زياد، وعمليتهم الكبرى القادمة.. إنقاذ فادية، أما الوطن فله رب يحميه.

فى المشهد الرابـع .. يأتى هشام أيضاً ومعـه رجل ملثم نكتشف أنـه الجاسوس، ويخبرهم هشام أنه هو الذى أنقذه وحمله إليهم بعد أن قتل حارسه، ويعلن الجاسوس توبته، فيتساءلون ببلاهة عن كيفية وصولهما إلى المغارة، رغم أنهم لم يسألوا هذا السؤال عند وصول زياد إليهم. ونعرف أن الجاسوس قـد استعمل جهاز الرصد عنـده لمعرفة مكانهم، رغم أنـه لم يفعل ذلك قبل أن يقـرر العمل معهـم. ويقبل الجميـع توبته، فليـس هناك أحـد بلا خطيئـة، ولأن هذا المسكين قد قبل العمـل جاسوساً لأنه لم يجد مـايطعم به أطفاله، هكـذا دائما كل شىء مبرر .. السقوط والنضال. ويخبر الجاسوس أحمد بإن فادية رهينة عند الضابط الإسرائيلى، فيعلن زياد أن مهتهم الكبرى القادمة، هى إنقاذ فادية، والتـى لايمكن حتى هذه اللحظة أن نتقبلها كرمز للوطن، ولاحتى كفتاة من بيت عريق فى المقاومة. إنها نموذج هلامى معلق فى الفضاء، كانت

تبحث فى البداية عن حـركة وعن فعل، وعندما تحركت فى النهايـة سقطت بمحض اختيارها وبكامل إرادتها في الهوة السحيقة حيث لا فرار.

فى المشهد الخامس ، يقوم الضابط وراشيل بـاستجواب فادية وتعذيبها، وهى مصرة على عدم الاعتراف بأى شىء، فيهددها الضابـط بنسف منزلهم، وفى المشهد السادس نسمع صوت فادية فى الظلام وهى تناجى أمها «وزياد ونزيه وهشام» ، وتبحث عن سبب سقوطها المدوى.

وحين استعدت وعـى كانـت الفراشـة قد سقطـت فى اللهب..
ولست أدرى: أهـم الذيـن اغتصبونـى أم أنا التـى استسلمت ؟
أليست هذه قصة أرضنا كلها ياهشام؟ ص١٢٤

حتي هذه اللحظة لايدركون هـل استسلمت الأرض أم اغتصبت؟! وحتى هذه اللحظة لايدركون هل هم مشردون أم مهاجرون بمحض اختيارهم؟! فكيف يقاتلون بعد ذلك ؟!!

فى المشهد السـابع.. يستيقظ هشـام فيجد أنه وحيـد فى المغارة، فيديـر الراديو ليسمـع نبأ إعلان ثـورة التحريـر الفلسطينية وانطـلاق فرق الفدائيين وكتـائب التحريـر لمهاجمة قـواعد العدو في كل مكان. ثـم يسمع البلاغ رقم ٩٩٩ عن قيام المجموعـة ١٨٩ بهجوم صاعق على مقر قيادة العدو قريبـا من بيت فوريك، والذى أسفر عن قتـل زياد للضابط الإسرائيلى وأسر راشيل وتدمير المركز بأكمله، وقد استشهد في هذه العملية نزيه وفتحى وأحمد، فينحنى هشام ويلصق جبينه بالأرض وكأنه يقبلها.

في المشهد الثامن والأخير.. تظهر فادية فى المغارة، «كأنها طيف سماوى مرتدية ثوباً أبيض طويلاً أشبه بثـوب العرس، يتطاير شعرها فى الهواء، يصطبغ الثوب تـدريجياً بلون أحمر، حتى يغدو مكـوناً من زهور حمراء قـانية بلون الـدم. يحدق هشام فيها لحظات ثـم ينهض. تقترب فـادية داخـل المغارة بـاسمة. وحين تبسـط ذراعيها بـاتجاه هشام، يسترد ثـوبها لون البيـاض الناصع. يتلقاها إلى صدره» ص١٢٨.

هشام : كنت دائما واثقاً أنك ستعودين إلىّ ، محررة ، نقية، رائعة. ص١٢٨.

ثم يتعانقان بينما تنطلق أغنية فيروز «راجعون» وتنتهى المسرحية.

هكذا ، عـادت فادية ـ الـوطن محررة نقية رائعة.. وهكـذا أيضاً انتهى كل شـىء ولم يعد أمامنـا إلا أن نستريح ونمارس طقـوسنا اليوميـة المعلنة. فـالحركة بعد ذلـك هى الـركض في مساحت العبث واللاجدوى. لقد تعبنا .. ناضلنا وانتصرنا.. واصطدنا طائر الصباح الجميل من غابات الموت واللاعـودة.. فلنهدأ.. أو نبتسم. لقد حقق لنا سهيل إدريس مـا عجزنا عن تحقيقه، حققه ــ للأسف الشديـد ـ من خلال نماذج غير قـادرة على أن تكون نقطة صغيرة فى هذا الفضاء اللامتناهى، ومن خلال أحداث عجزت عـن خلق حالة من الوعى أو التواصل، أو التحريـك. فعندمـا حاول طرح القضيـة واقعياً، نسـى أو تناسى أن لها دمـا ولحما ساقـاها مغروزتان في الأرض المعروقة، وذراعاهـا المرتفعتان باتجاه الشمس، مازالتا تحاولان الخلاص من طعم السلاسل.. وفى نفس الوقت الرماح العربية.

فالنماذج التى يطرحها سهيل إدريس ـ وهى التى تشكل ملامح القضية وتحركها إلى هذا الخلاص الورقى الجميل ـ تفتقد علاقتها بالواقع ، وبالتالي تصبح قضاياها الشخصية قضايا ممجوجة مستفزة ، فالعلاقة «بين الإنسان والمجتمع الذى يحتويه» هى التى تضفى عمق الحياة الجديدة والحقيقة على قضاياه الشخصية»(*). فهذه الشخصيات ـ المحركة للصراع ـ هى مجرد مجموعة من اللصوص والضائعين والباحثين عن لحظة تمرد، وعن صيغة للفعل العائلى، وبالتالى فهم يدخلون ساحات الوطن مترددين خائفين، وتتشكل مساحات الحركة حسب مصالحهم الشخصية، وحسب اتساع أو ضيق جدرانهم الذاتية، فالفعل هنا يرتدى بداية غلالة الوطن، وعند الاحتكاك المباشر بالأسنة المشرعة والكتل الحديدية، تسقط هذه الغلالة ليظهر الجسد البليد، ذلك الجسد المغسول فى البرك الفاسدة.. وعند الاحتكاك المباشر ببوابة الرحلة الدموية يسقطون كالخفافيش فى رحلتها الليلية، لأنهم يفتقدون حالة الوعى التى تدفع إلى حالة الثورة.

إنهم يذهبون إلى بيت نزيه بعد نسف مولد الكهرباء وهم يدركون تماماً الخطأ الفادح الذي يرتكبونه، ولكنهم يصرون عليه، حتى يرى هشام فادية ويقبلها، وينسون أن يتركوا شخصاً منهم يراقب الطريق، بينما يأكلون بشراهة ويضحكون ببلاهة، حتى يداهمهم جيش الدفاع الأكثر منهم بلاهة وتخلفاً ، ثم يتحول الفعل البطولى هنا إلى إنقاذ زياد.. ثم إلى إنقاذ فادية، ثم الندم على الاشتراك فى المقاومة لمجرد أن سلطات الاحتلال قد نسفت منزل السيد المناضل نزيه رئيس المجموعة الفدائية، أما النساء هنا فهن قنينة الحبر التى سكبها سهيل إدريس على وجه المرأة الفلسطينية المناضلة والتى يسقط أولادها برصاص الإسرائيليين فلاتبكى، وتخرج لفتح بوابة الوطن دون أن تنهار، وتسقط البيوت فوق رءوسهن، وهن يغنين للوطن، ويحولن هذه الحجارة إلى جحيم يتساقط فوق جنود الاحتلال. إن نسوة سهيل إدريس يسقطن قبل أن يبدأن.. مجرد ببغاوات لاتتوقف عن ترديد الكلمات المفتقدة لملامحها النبيلة، وعند لحظة المداهمة، يسقطن باختيارهن. فالأم التي تتحدث عن البطولة وعن زوجها الشرس، تذهب إلى الضابط الإسرائيلى تتوسل إليه أن يطلق سراح ابنها، وعندما تفشل محاولاتها تسقط مريضة، وتدفع بابنتها ــ بشكل غير مباشر ـ للسقوط، والابنة المناضلة لاتفعل أى شىء، وعندما يؤلمها ضميرها تتساءل عن دور تلعبه وعندما تجد هذا الدور ـ بسبب القبض على أخيها وليس بسبب اغتصاب الوطن أو قتل وتشريد مئات من الأطفال والعجائز والنسوة ـ تسقط أمام الضابط الإسرائيلي لتسلمه جسدها!!

وهذه النماذج لكي تعيش وتتحرك ويصبح لفعلها الغبى معني، لابد أن يخترع لها سهيل إدريس نماذج مضادة أكثر منها غباءً وتخلفاً وانهياراً ، وبالتالي نصبح أمام فأرين أحدهما يلعب دور القط دون أن يدرى أنه سوف يسقط فى نفس المصيدة، ولأن هذه النماذج هى فى مجملها مجرد قطع خشبية يحركها المؤلف إلى النهاية دفعة واحدة، فإننا إزاء هذا الفعل المسرحى المختلق الوهمى، لابد أن نعود للوراء، حركتنا الوحيدة هى الفرار والموت رعباً، فإذا كان

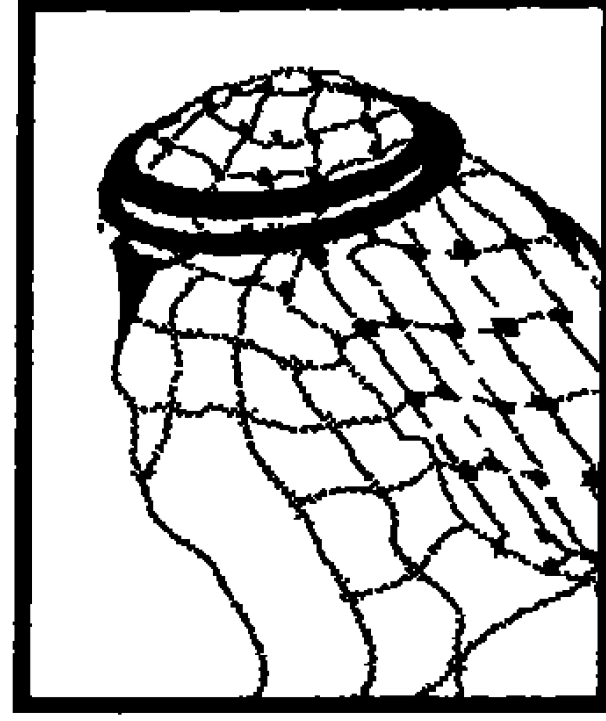
(*) بيتر بروك.

المسرح هو «نقطة تقاطع عالمين مختلفين في الزمن، فمملكة الدراما هي حيث يلتقي الماضي بالمستقبل، ومازال وبعدما في لحظة واحدة، إن ما ندعوه عادة الحاضر في الدراما ، هو مناسبة للتقويم الذاتي، فمن الماضي يولد المستقبل الذي يناضل للتحرر من كل ما هو شائخ، وكل ما يقف في سبيله(*).

إلا أننا هنا ـ في زهرة من دم ـ نكتشف أن الماضي ينفصل عن المستقبل، بل ويحاول دائما تسبيجه وتلغيمه، وأن الحاضر هو مجرد منطقة راكدة لاتتحرك إلا إلى الداخل، ونحن نعيش كل ما هو شائخ وشائك وبليد، بل نصر على أن نلف أنفسنا به كالمومياوات ، فلاتظهر ملامحنا، لايرانا الآخرون ولاحتى نرى أنفسنا، وحالة الاختناق التي دفعنا أنفسنا إليها. كل ما ندركه أننا قد عزلنا أنفسنا عن منطقة الانفجار، وأننا أرحنا أنفسنا من آلام المفاصل . فمادام الآخرون سوف يحققون لنا ما عجزنا عنه، فلنسترح نحن ، ومادمنا نستطيع أن نمتلك العالم بكتابة ضئيلة باهتة فوق جدران عجزنا، فلنكتب ما نشاء ثم نضحك مثلما نريد.

لقد ابتلعنا كمية هائلة من الحبوب المخدرة لننام.. لكننا للأسف الشديد.. لن نصحو مرة أخرى ، ولن نرى أطفال البطولات الحقيقية وهم يعبرون فوق جثثنا العفنة إلى ذلك النهار الذي يشدونه بإصرار وبطولة. ويا أيها الكتّاب الأفاضل.. انزعوا الأقنعة.. واغسلوا وجوهكم من مساحيق الزمن الرديء.

(*) جورج لوكاتش ـ سوسيولوجية الدراما الحديثة.



الحركة الثانية

وطنـــى عكـــا..
ورومانسية الشرقاوى

على الحائط كتابة بالطباشير
«هم يريدون الحرب»
والذى كتبها..
قد سقط صريعاً

«بروتولد بريخت»

الذين يتـوقفون على بوابة الحلم والـدهشة.. لا يمكن أن يدخلوا مـدن الفعل والنبوءة.. والذين يربطون خيـولهم على مشارف الوطن المستباح يغنون قصائدهم للعـابرين.. لا يمكن أن يروا الحرائق المشتعلة خلف أسوار البلادة. والذين يستثمرون الواقع.. ليسوا بالتأكيد مثل الذين يطحنهم هذا الواقع ويعذبهم ويفرق دمهم على قبائل الأيام الصعبة والأزمنة البور.

والتجربة صعبة مريرة.. ربما تدفع للوعـى الفعل المحلق فى مغامرة محسوبة عبر الأسلاك الشائكـة، والرصاص الـذى يغطى السماء نجوماً نـارية، وربما تدفـع إلى الوعى الأنـا والذى لايتجاوز فى أكثر مراحله تفاؤلاً حدود الصراخ الآمـن والسكون التثاؤب، ثم الحلم ببطولتنا الزائفة المحلقة فى فضاء شرف المحاولة.. يصبح مـا فعلناه قد غير خريطة ذواتنا وحرر العقل الباطن من الشعور بالذنب.. وانتهى كل شىء.

والتجربة صعبة ومريرة.. والذين حـاصرتهم «السناكى» المشرعة من أمام والبلادة المدببة من خلف فلم يعد أمامهم غير ملوحـة البحر والقتل البطولى، لم يعد يهمهم ما تنقله الكلمات، ولا ما تصـوره أبيات الشعـر الصارخة الحزينـة. والذين يكتبـون لم يعد يهمهـم صمت المدن العربية ولا غابـات النخل التى تساقط دماً عـربياً.. ولا الطلقة العربية التى تستـدير للوراء.. فتسكن حلماً عربياً.. أصبـح ما يهمهم ـ فى مرحلة الصراخ الآمن ـــ أن يصنعوا من هذا المدى الرمـادى المشتعل بطولة زائفـة ورقية.. فإن كنا قـد هزمنا أنفسنا فى الـواقع فإننا نستطيـع بلا شك أن ننتصر وبمنتهى البساطة على الورق.

وقد فعل عبدالرحمن الشرقاوى هذا.. أستل سيفاً خشبياً رفع فوقه دمية من القماش.. لقد حرق «اللنبى» وانتهى كل شىء وعلينا الآن أن نعود إلى أسرتنـا فنحن فى كل يوم ـ لو أردنا ـ نستطيع أن نحرق «اللنبى» جديداً.. فماذا يـؤرقنا إذن؟! ولماذا نعذب أنفسنا.. أو نقتل أنفسنا على مشارف البطولة التى تصبح درباً من العبث.

•

إن عبدالرحمن الشرقاوى قد قـدم فى مسرحيته «وطنى عكا»(*) رؤية شديدة الرومانسية حقق من خلالها انتصاراً زائفاً يجعل من البطولات اليـومية مجرد مازوكية قاتلة. فالشرقاوى لم يتأمل المقاتل الفلسطينى إلا من وراء زجاج مغبش بحيث يبدو ظلاً بلا ملامح.. ولم ير المدن المشتعلة بالموت إلا من خـلال صور باهتة فى الجرائد اليومية. ولم يتوقـف فى ذات الوقت أمام الأسرائيليين إلا وهـو يحمـل فى ذهنه تلـك الصـورة الفكهـة التـى رسمتها النكـت المصريـة الشهيرة قبل هزيمة ٦٧.

فخـلال خمسـة عشر مشهـداً ينتقـل بنـا عبـدالـرحمن الشرقـاوى عبر تفـاصيـل القضيـة الفلسطينية، دون أن يستطيـع أن يقبض على طائر الحلـم الذى يجتـاز المذبحة نحو مـدائن بلا حراس ولا سجون ونحـو أشجار لا تنبت رءوساً معلقـة على غصون العجز العربـى. ولكنه يقدم القضية من خلال تقاسيم تتوقف دائماً باللحن عند حدود ضبط الأوتار، ومن ثم تصبح أى محاولة للدخـول إلى اللحن وبهذا المنطق ـ مجرد واجـب ثقيل يعذبنا ويعـذب الآخرين فى

(*) قدمت وطنى عكا على خشبة المسرح القومى فى نوفمبر ١٩٦٩، من إخراج كرم مطاوع.

نفس الوقت.. لقد توقف بالقضية عند المثالية البلهاء التى تهوى الصلب من أجل الصلب.. وتطلب الاستشهاد من أجل الذكرى الخالدة ودون أن تتحرك القضية خطوة واحدة إلى الأمام.. يصبح الاستشهاد فى «وطنى عكا» مجرد انتحار فى لحظة حماسية تفتقد الوعى والقدرة على الحلم بعرس الزمن القادم.. لحظة تبحث عن قصائد المديح أو قصائد الرثاء.

فى بداية المسرحية يأتى ماجد إلى غزة بعد غياب خمسة عشر عاماً بعيداً عن الوطن، لقد ترك أمه تموت بعد أن مزقت الريح خيمتها وألقتها للموت فى العراء.. ترك غزة لأنه لم يكن يستطيع المقاومة «فإذا قاومت أسجن» الخوف من السجن والفقر دفعاه للهجرة بعيداً يجمع المال، ويعود الآن ليمنح هذا المال للثورة، ولكنه كمن يدفع فديته أو يشترى هروبه بهذا الثمن، حتى عندما يعود يشعر بالقرف والاشمئزاز من ملامح الفقر والعشش التى لا تخبىء الأجساد بقدر ما تجعلها مستباحة لليل ووحشة الصحراء.

هذه أول نماذج الثورة التى يصدمنا بها الشرقاوى.. لقد فر عندما انطلقت المجنزرات الإسرائيلية تجاه غزة وأصبح الجميع أسرى بيوتهم.. فر لأن إحساسه المرهف لم يتحمل أن يصبح أحد الذين يمدون أيديهم انتظاراً لوكالة الغوث، ليصبح فى الغربة لا يمد يديه فقط وإنما عقلة أيضاً يتسول النقود.. فبدلاً من أن يبقى ويقاوم مثله مثل الآخرين، أراد أن يشترى الثورة بالنقود ويشترى خزيه وجبنه وعاره القديم، عاد كغريب جاء يعطيهم المعونة.

يعود ماجد فيكتشف أن عمه قد اعتقل لا لأنه أطلق رصاصة أو حتى ألقى حجراً، وإنما تهمته الوحيدة وفعله الوحيد القادر عليه هو الصراخ فى الأسواق «وطنى عكا». حتى السجن هنا أشبه بنزهة قصيرة، فسرعان ما يخرج عمه حازم ومقبل ورشيد وغسان. ويبدأ الجميع فى البحث فى دفاتر الماضى.. ولا يشعرون بالذى يجيء لأن الذى مضى يكبلهم ويغل أعناقهم.. إنهم يتوقفون على أعتاب الشكوى والأنين وكأن هذا العذاب يغسل عنهم ذنوبهم.

أم رشيد: وحدائق الزيتون فى حيفا أتذكر طيبها؟

غســـان: والبرتقال هناك فى يافا أيونع ما يزال؟

ليلـــى: والجدول الرقراق فى حطين والزهر المضوع فى الجبال؟

رجـــل: وشراعنا الخفاق فى طبرية أتراه قد غرق الشراع؟

مقبـــل: وعظام آبائى وأشلاء الصغار تناثرت تحت القنابل

أم رشيد: يا ويلتا للذكريات!

ضاعت فلسطين العصية وانتهينا للضياع! ص٢٢

هذه النماذج الخارجة من السجون الأسرائيلية والهاربة منها فى نفس الوقت، يفعلان نفس الشيء ويرتقون نفس الثوب، غير مدركين أنه لم يعد يجدى معه أى رتق، ويشحذون المدى ليشجّوا بها رءوسهم لعل ذلك يريحهم من التساؤل المرير عما حدث فى الماضى،

ويشترون بضاعة عذابهم التى يعرضونها فى الأسواق كتذكارات قديمة.. إنهم يدركون ذلك ويعيشونه برضى تام، حتى عندما يجيء إليهم صحفيان أجنبيان لا يجدون ما يفعلونه غير تذكاراتهم القديمة وبعض الكلمات البلهاء.

حازم: خذهما.. طف بالخيام
قد سئمنا يا أخي غسان من عرض المصائب..
إننا صرنا كما لو أننا بعض العجائب..
كل يوم فئه تأتى وتمضى ثم تأتى غيرها
أغدونا ها هنا معرض عاهات وسوقاً للمآسى؟ ص٢٤

لقد تحولوا ــ تحت هذا السكون المعذب ــ إلى كائنات زجاجية تطل من «فتارين» مهشمة.. تنتظر أن يبكيها الآخرون.. أن يفرضوا وجودهم الزجاجى من خلال تعاطف وفعل الآخرين، لقد نسوا حتى كل الأفعال اللغوية وعاشوا الأسماء فقط، نسوا أن للغة وجهاً آخر غير البكاء والنواح والتعديد، فعندما يحاورهما الصحفيان.. ينهض كل منهم فارداً ذراعيه فى هذا الفضاء كأنه جرير يهجو ويمدح ويرثى ويسب ويلعن.. وعندما يفعل شيئاً.. يبكى.. البكاء هو فعله الوحيد، والآخرون لا يرحمون العجزة والموتى ولا يعترفون بأنصاف الرجال. كل منهم يذكر مأساته للصحفيين وكأنها صك الاعتراف الوحيد وتأشيرة الدخول إلى الوطن.

فى المنظر الثانى يقدم لنا الشرقاوى غزة وقد صارت سوقاً عربياً تبيع كل شىء، والوفد الذى قد جاء ليرى الخيام والفقر ويغطى عرى اللاجئين ببعض الكلمات، يشترى الآن السجاد والمرسيدس شعار الوجاهة.. يخفت صوت الحديث عن الحرب التي تجيء بلا موعد.. ويعلو صخب الصينى والكريستال.. والفعل الوحيد فى هذه اللحظة هو فعل أفضل منه الصمت، فحازم يعبر السوق مجذوباً أبله صارخاً فى هذا الفضاء الميت «وطنى عكا.. عكا.. عكايا وطنى» ولأن الدراويش والمجاذيب يتوقفون دائماً داخل دهاليز الغيبيات، فإن الناس لا تلتفت إلى الوراء إلا خوفاً على ما يحملونه، والأسواق لا تتوقف لحظة واحدة.. فالكارثة لا تحتاج للصراخ إنما تحتاج الفعل.

ونحن حتى الآن لا نملك غير الصراخ.. غير مطاردة حازم للناس وسبهم وتحطيم مشترواتهم وغير الاختلاف حول سبب ضياع فلسطين.

حازم: نحن جميعاً متهمون.. فلسطين ضيعها الصمت
مقبل: بل الكلمات
حازم: قلت الصمت
غسان: العالم ضيعنا.. صمت العالم ص ٣٧

هذا هو الفعل الوحيد الذى يدمنه الجميع، وهذه براعتهم الوحيدة وفلسفتهم الأبدية، وفى المقابل نجد الجيش الأسرائيلى يستعد لحرب ٦٧ وقد أقنعوا العالم بأنهم محاصرون

بالجيوش العربية التى ستجعل منهم طعاماً للأسماك، وأنهم لا يريديون إلا حياتهم فقط.. لا يريدون إلا الحفاظ على هذه الحضارة ضد بربرية العرب القادمة.

ويأتى الوفد لزيارة الخيام فى المنظر الثالث وهو وفد لا يمكن أن نتعاطف معه فهو مدان منذ اللحظة الأولى.. لقد جاءوا إلى غزة السوق وليست الوطن الضائع.. جاءوا إلى النايلون والسجاد وليس الخيام المفتوحة على السماء من جميع الجهات، وكل ماسيفعلونه هو بعض الكلمات من قبيل ياللكارثة.. كيف يعيش هؤلاء الناس فى هذه الخيام شتاء، ثم يرحلون إلى مدن الضوء اللامع والسهر الأليف.. ويدور بين هذا الوفد وبين حازم حوار نتوقف عنده كثيراً، أولاً لأن حازم هو الذى سيقود المقاومة فيما بعد.. ثانياً لأنه يؤكد أن ما سوف يحدث مجرد انتحار، فالكلمات المجنونة أو الجمل العريانة لا تصنع ثورة.. وإذا كان حازم هو قائد هذه الثورة فأية ثورة هى تلك التى تبدأ بالصراخ فى الأسواق وتنتهى بهذه السخرية؟!

حازم: هنا صنف غير المارسيدس يصنع كالمرسيدس هيبة أم أنك لم تعثر فى
غزة بعدُ على أدوية تنفع فى تجديد شبابك؟ هه؟
قل لى.. «يهمس ساخراً» عندى علبه!
أم أن عشيقتك انتقلت لفراش سواك؟ فلا تغضب
حازم: أمينة سرك هل عرفت قصة شمشون؟
يكاد يلتصق بها، خانته أعز عشيقاته! ص٤٤

فالثورة لا تنبت فجأة.. والثوار لا يصعدون جدار الحلم مرة واحدة.. وهناك فرق شاسع ـ ربما لا يدركه الشرقاوى ـ بين الثائر والمتمرد.. فكلنا متمردون لكن لسنا كلنا ثواراً، ولا يمكن أن تصبح هذه النماذج النادبة حظها القاعدة على أرائك الحزن الطويل ثواراً، من الممكن جداً أن يتحركوا على طريق البطولة الوهم وهذا ما سيحدث، لكن من المستحيل أن يتحركوا على طريق الثورة الوعى.

ونأتى إلى المنظر الرابع. بعد أن شبع الجميع من العويل وانتظار الموت على أرصفه الرضا بالمقسوم، تأتى أخبار حرب ٦٧ والتى تؤكد الهزيمة العربية وهنا لا يجد حازم أمامه إلا استدعاء كل التاريخ القديم والتشبث بالبطولات القديمة، إنها كل ما يملكه الآن، وكل ما يستطيع أن يفعله أن يستصرخ صلاح الدين وروح على بن أبى طالب وخالد بن الوليد وقطز، والبكاء على كل الشهداء من كربلاء حتى اليوم.. إنها حرفته الوحيدة فى هذا العراء، وعندما يتهمونه بالتشبث بالماضى الذى خدر الجميع وأضاعهم. يطلع علينا بفلسفته ورؤيته ونظريته الثورية.

حازم: أفتدورن بماذا نصر الله صلاح الدين فى حطين؟
إنه استلهم ما خلفه الماضى من الحكمة والعلم وميزان الأمور..
إنه استلهم من غزوة بدر خطة الحرب التى فازوا بها وهم رهط قليل.
ص٥٠

هذا هو الفكر المتخلف الذى يمنحه حازم للثورة والذى يقف دائماً عند الماضى رافضاً كل تطورات العصر التكنولوجية ونظريات الحروب الحديثة، إنه مازال يؤمن بأننا نستطيع أن ننتصر الآن بخطة بدر، والحمد لله أن الشرقاوى لم يكن قائداً عسكرياً وإلا لكانت إسرائيل تحتل الآن العالم العربى كله.. وليس حازم هو الوحيد الذى يحمل هذا الفكر المتخلف الساذج ولكن ليلى أيضاً.

ليـلى: لست العبرة فى الحرب بما تصنعه الخطة فى أعدائنا أو بالمكيده بل بما تصنعه العقيده ص٥٠

هذا المنطق هو الذى سيقودهم جميعاً فيما بعد نحو مساحة الفعل.. وهذه الرؤية هى التى ستنسج وشاح الدم الذى سيرتديه الجميع طواعية. ويأتى أبوحمدان وهو شخصية مزدوجة يعمل مع الإسرائيليين والفلسطينيين فى ذات الوقت. ويحمل تصريحاً يخول له الدخول والخروج فى أى وقت يشاء وإلى أى منطقة هو ومن معه وذلك لأن يعقوب الإسرائيلى صديقه القديم الذى أنقذه أبوحمدان من الظمأ أيام حرب السويس. إنها كوميديا رئعة تزداد مساحتها عندما يخبرهم أبوحمدان أن أسماءهم فى مكاتب أمن غزة وأمامها كلمة فدائى خطر، فما الذى فعلوه حتى هذه اللحظة «ليستحقوا هذا الشرف العظيم؟! وأى بطولة أدركوها اللهم إلا إذا كان البكاء على الأطلال درباً من البطولة فى هذا الزمان التعس.

وأبوحمدان لا يأتى وحده وأنما بصحبته ضابط مصرى ضاع فى الصحراء مثل عشرات غيره يخفيهم الآن أبوحمدان.. ويتهمه الجميع بتحمل عار ما حدث في تلك الحرب اللعينة، ويدافع عن نفسه فى قصيدة طويلة عصماء.

عـلى: القادة الأبرار أهدوا النصر إسرائيل، لا قواتنا!!
أنا لست من صنع الهزيمه.. إنها دست على، لم أنهزم فى الخامس المشئوم
من يونيو الحزين..
أنا ما صنعت العار لكنى ضحية ذلك العار المهين! ص٦١

ثم يختفى على والضباط المصريون والذين أتفقوا على العمل الفدائى إلى الأبد، وفجأة أيضاً يقرر حازم تكوين تنظيم فدائى يبدأ العمل داخل الأرض المحتلة يضم كل الفصائل؟! بل أن حازم فى لحظة عنترية يهدم خيمته «رمز الذلة والإذعان» ليبنى بدلاً منها فى الغد بيتاً آخر.. إنها شخصيات هلامية مهزومة منذ البداية. شخصيات تحمل بذرة أنهيارها وسقوطها المدوى منذ اللحظة الأولى، الثورة عندها هى لحظة تشنج انفعالى تعقب البكاء الطويل.. لقد سكنوا طويلاً بينما يغطى الذباب ملامحهم، وعندما رفعوا أيديهم ليطردوه لطموا أنفسهم وفقدوا اتزانهم.

وقبل أن ينتهى المنظر الرابع يصر الشرقاوى على أن يحكى لنا حازم بعض حكاياته القديمة والتى تحمل فى الوقت نفسه بعض الحكم البالية.. إنها مناسبة لا يمكن أن تمر دون أن نسمح عن الملك الذى دعا الحكماء والسفهاء وأعطى كلاً منهما سيفاً وقال لهم يشاركنى فى الملك من يبقى حياً فقامت مذبحة كبرى فضحك الملك وسرى عنه، وسرى عنا أيضاً.

وبعد أن قدم لنا الشرقاوى خلال المناظر الأربعة السابقة الوجوه العربية فى حركتها الوحيدة للوراء نحو البكاء على أطلال الماضى الجميل والخطب الحماسية الرنانة التى لا تتجاوز قلب الليل، وبعد أن حاصرنا وعذبنا بهذه النماذج الهشة المفتقدة لملامحها، الواقفة على حافة الانتحار دون محاولة النزول إلى نهر الثورة رغم الظمأ القاتل، وغير القادرة فى نفس الوقت على تخليص ذواتها المريضة من شبق الأحزان والألم، وكأنهم يعيشون كربلاء دائمة، يعود الشرقاوى ليصدمنا ويعذبنا مرة أخرى فى المنظر الخامس والذى لا يزيد عن صفحتين، بتقديم طرف الصراع الآخر فى صورة لا تزيد ـــ فى أعظم حالات التفاؤل ـــ عن السير فوق بحر من الرمال المتحركة دون محاولة رصد أو حتى تحسس القشرة الصلبة. فرغم أن هزيمة ٦٧ قد دفنت إلى الأبد وَهْـم التصور المغلوط عن العدو، وأسقطت من فوق حوائطنا صورة أبوزيد الهلالى سلامة وحصانه العتيق وسيفه الخشبى. إلا أن الشرقاوى مازال متمسكاً بكل الصور القديمة المسكونة بالتفسيرات الغيبية والتى لا تتعدى فى أكثر لحظات الفعل، عن تعليق حدوة الحصان على بوابة الوطن العربى خوفاً ورداً للأرواح الشريرة.

لقد توقف الشرقاوى عند التفسيرات التى أطلقها رجل الشارع المصرى فى أعقاب الهزيمة المريرة فى ٦٧ والتى أطاحت بكل الانتصارات الميكروفونية الزائفة والشعارات التى كتبت على جدران المنازل مؤكدة أننا سندخل تل أبيب فى ساعة واحدة، كانت هزيمة من المستحيل تصديق حدوثها، فبدأ الناس تحت وطأة الكارثة، وفى غياب تفسير منطقى واحد يحدد ملامح الصورة بشكل يعيد الاتزان المفقود، بدأوا يبحثون عن سبب أقوى منهم جميعاً يكون مسئولاً عما حدث، ويخلع عنهم خرقة العذاب والحزن الطويل والانكسار القاتل، ويردهم فى نفس الوقت إلى الاستكانة منتظرين من تلك القوى الغيبية أن تقوم بالفعل نيابة عنهم.

كان تفسير الناس لما حدث أننا انحرفنا عن طريق الهداية فسلط الله علينا القوم الكافرين، وهذا ما ارتاح إليه عبد الرحمن الشرقاوى دون محاولة استقراء التاريخ، أو الاقتراب من تفاصيل الصراع العربى الإسرائيلى، فطوح بالقضية إلى متاهات بليدة، وحول ما هو واقعى ملموس إلى خرافة تهوم فى البنايات المهجورة.

فى المنظر الخامس نجد ضباطا ومجندات ورجالا ونساء يحتفلون بانتصارهم فى الخامس من يونيو بأحد النوادى فى تل أبيب، ويكشف لنا الشرقاوى فى هذا المنظر السريع النساء الإسرائيليات العاهرات الباحثات عن الجنس، ولا ينسى الشرقاوى إمعاناً فى تكثيف تلك الصورة الساذجة بشكل كريه أن يجعلهن يمارسن الجنس فى المسجد الأقصى عازفاً لحنه الزائف المخدر على الأوتار الدينية، مؤمناً أن هذا اللحن بالضرورة - ومن منطلق تصوره القريشى الواهم ـــ سوف يستنفر فينا كل الهمم القعيدة ويخرجنا من توابيت الأنا وحالة التجزر لنحمل سيف ابن الوليد، نمتطى فرس صلاح الدين إلى غزوة عنترية باسلة، فيسقط الكفار وترتفع الشمس العربية والنقوش الإسلامية على بوابة القدس، دون أن يدرك أننا فقدنا - فى زمن البلادة - القدرة حتى على استصراخ المعتصم.

المجندة: يوم استعدنا أورشليم..
ورقصنا حتى الصباح
«بدلال» وأنا رقصت بلا تحفظ
أوه.. أنت تخجلني.. أبحنا وقتها ما لا يباح!
سلامسكى: كنا بركن المسجد الأقصى هناك يثيرنا فرح عظيم.. ص٧٧

وهى نفس الصورة التى تتكرر مرة أخرى وبشكل اكثر إباحية فى المنظر الثانى عشر ليؤكد لنا وباقتناع شديد تلك الصورة الوهم. ورجال إسرائيل ـ عند الشرقاوى ـ ليسوا بأفضل حال من نسائها، لقد صاروا احتياطين فى أسَرّة زوجاتهم، أساسيين فى أَسَّرة زوجات الآخرين، ليمنحنا الشرقاوى الشعور بالتفرد الدينى والتميز الأخلاقى، فلغة الحوار الوحيدة التى يتقنها جيش الدفاع الإسرائيلى مجرد إيقاع لاهث وراء الدلالات الجنسية لكل حروف الهجاء. والفعل الوحيد الذى يحترفه ـ بعد ٦٧ هو الغزو الليلى لحجرات النوم المفتوحة أصلاً للجميع. إنها نفس الصورة التى عشناها أو أدمناها برضا تام حتى دهمتنا الحرب الكارثة... فعدونا دائماً يقف على هامش البشر محملاً بكل الخطايا والسوءات بدءاً من الغباء والجبن وانتهاءً بتفسخ كل القيم والتقاليد، ومن ثم نقتل دون أن ندرك أنفسنا.. ونسفه من انتصارنا إذا انتصرنا.. ونرد كل شيء إلى انتقام القدر والذى يحركنا إلى مصيرنا المحتوم. لقد قرر الشرقاوى أن يترك الوقائع اليومية والمعلنة ليدخل إلى الخرافات الشعبية. ومن هنا.. فإن انتصار الخير الذى هو نحن فى شكله المطلق، على الشر الذى هو العدو فى شكله المطلق أيضاً لا يخضع لأية استراتيجية أو تكنيك مدروس، بقدر ما يخضع بالأساس لحتمية انتصار الخير فى الحكايات الشعبية.

وبالفعل يتحقق أول انتصار فى المنظر السادس.. وهو انتصار لم نحققه نحن إنما سعى هو إلينا منجذباً بقوة الخير المغناطيسية، فالصحفية إيمى المدافعة منذ اللحظة الأولى عن الحضارة الإسرائيلية ضد البربرية العربية، قد أصبحت فجأة المدافعة الأولى عن القضية الفلسطينية، ودون أن نفعل شيئاً غير عرض محنتنا الساكنة خيام العجز على الزائرين، ودون أن نتحرك باتجاه الفعل لأننا دائماً نعشق السكون تجاه رد الفعل.. تحولنا من فاعل إلى مفعول به ومن فعل إلى رد فعل، لا يوازى حتى الفعل فى القوة، لكن الشرقاوى جعلنا وبمنتهي البساطة نكسب الرأى العام ونحن واقفون أماكننا وخلفنا الجدار، بل إن إيمى نفسها تؤكد ذلك.. أننا إحترفنا مهنة البكاء ولم نرفع سوى سيوف السباب والشتائم التى نتقنها ببلاغة نادرة.

إيمى: أينا يعرف عنكم أنكم أصحاب حق قد سلب؟
ليس فى العالم إنسان لديه الوقت كى يبحث عنكم
أنكم لم تحسنوا عرض قضاياكم علينا
قاتلوكم عكسوا وضع القضايا واكتفيتم بالسباب
قرعوا الأبواب حتى المغلقات
فمضت تفتح من باب لباب

واعتزلتم أنتم خلف مآسيكم وخلف الكبرياء
إنكم قد أغلقتم الباب عليكم واكتفيتم بالبكاء
وأدنتم كل من خالفكم ثم اكتفيتم بالإدانة ص٧٤

وهذا ما يطوح بانتصار عبدالرحمن الشرقاوى ويؤكد توقفه أيضاً أمام عدد محدود من المفردات اللغوية لم يستطع تجاوزها، ومن ثم خلق تراكيب جمالية تؤدى إلى الفعل وتحريك القضية، فإذا تأملنا هذا المقطع سنكتشف أن الشرقاوى قد استخدم عدداً محدوداً جداً من الكلمات وكررها أكثر من مرة داخل صياغة مباشرة تقترب من النثر مفتقدة دلالات وجماليات اللغة الشعرية.. فكلمة اكتفيتم تكررت ثلاث مرات ـ باب أربع مرات ـ إنكم أربع مرات ـ عنكم مرتان ـــ قضايا مرتان وهو الأمر الذى يصبح أكثر وضوحاً فى المناظر الخمسة عشر.

وإذا كانت شخصيات الشرقاوى المطروحة خلال المناظر السابقة بهذا الشكل الذى نكتشفه وبسهولة، ثم يعيد الشرقاوى التأكيد عليها من خلال كلام إيمى، فكيف تحول اتجاه الرأى العام إلى القضية؟! لا يمكن بأى حال من الأحوال أن يكون هذا التحول قد تم من منظور عاطفى كما يطرحه الشرقاوى.. ويستحيل أن يتحول لمجرد أنه تجول وسط مجموعة من الخيام البائسة وصرخات المعتوهين، وجرح يصر أصحابه على تركه مفتوحاً ليجمعوا أكبر قدر من الصدقات والأسى، خاصة وإذا قدم لنا الشرقاوى أصحاب القضية أشد عجزاً فى التعبير عن الحاضر وعلاقاته الجدلية.. عن التعبير حتي عما يحسونه ولو بلغة الإشارات.

إن الأمر لا يعدو أكثر من تغييب وتخدير الذهن بتحقيق انتصار زائف وسريع، بحيث تستكين ضمائرنا ونشطح وراء خيال الشرقاوى عابرين قمم الجبال الصعبة، دون أدنى محاولة لرؤية هذه الجبال بوضوح، لأنها تبدو فى تحليق الشرقاوى مجرد نتوءات صغيرة يمكن بسهولة شديدة اجتيازها فى خطوة واحدة.

بعد هذه المحاولات الطويلة الخطابية لتحديد ملامح العالمين، يدخل بنا الشرقاوى بدءاً من المنظر السابع إلى عمليات المواجهة، وهى بالتأكيد ومن خلال النماذج المطروحة فى المسرحية ليست مواجهة صحيحة تتسم بالوعى والفعل الثورة وليس الفعل الانتحار، ليست مواجهة لاستعادة الأرض بقدر ما هى مواجهة عبثية أشبه بالدخول إلى حلبات الرومان القديمة انتحاراً أمام أسد جائع، وهى هنا ليست انتحاراً قدرياً أو عقاباً ملكياً ولكنه انتحار عبثى يتم باختيار تام. مواجهة من جانب الفلسطينيين تنشد الموت من أجل أن يتحدث العالم عن تلك البطولات الزائفة، ودون تحرير متر من الأرض يوارى جثثهم.. ومن جانب الإسرائيلين تأخذ شكل رد الفعل العصبى المتوتر المفتقد للأمان حتى داخل الجدران المغلقة، سرعان ما تتحول إلى رفض تام لهذه الممارسات ومن ثم التعاطف مع القضية الفلسطينية.

تصبح المواجهة فى نهاية المسرحية بين طرفين مقتنعين فى نفس الوقت بعداله القضية؟!! فمن يواجه من ؟! ومن يدافع عن من ؟! ومن أيضاً يقتل من مادامت كل الخيوط تؤدى إلى نفس الدمية وتحركها فى إيقاع واحد منتظم، وهى نفس الرؤية التى يطرحها أيضاً عبدالرحمن

الشرقاوى فى مسرحيتة جميلة بوحريد. فأعداؤنا متعاطفون معنا، يحاربون معنا بالكلمات فلماذا نطلق بنادقنا إذن. ولماذا يتفجر الدم فى الأرض العربية.. إن العدو الذى يرسمه الشرقاوى ليس هو العدو الذى نعرفه، صاحب المذابح وقاتل الأطفال فى المخيمات. محتل الأرض. ولكنه عدو رومانتيكى جميل!!

يدخل بنا الشرقاوى إلى المواجهة ما بين العالمين لنكتشف المأساة.. فى المنظر السابع وفى أول عملية فدائية - ونحن لا ننتظر بالطبع من هذه النماذج أن تفعل أكثر من ذلك - نجد الفدائيين أشبه بمجموعة من اللصوص التى تستخدم كل الحيل المشروعة وغير المشروعة من أجل السطو أو القتل أو النهب، والمسألة ستصبح أكثر بساطة وسهولة إذا كان العدو أبله تافهاً لن يكلفهم إلا خدعة بسيطة، ومن منطق الشرقاوى يصبح تحرير فلسطين عملية غاية فى البساطة لو أردنا ذلك.

رشيد: فكيف إذن نشغلهم إلى أن نضع الشحنة؟؟
ليلى: وماذا يشغل الإنسان فى الصحراء إلا حلم الراحة والمتعة؟
حازم: ولكنك يا بنتى.. لا.. قد يطمع الطامع فى حسنك أو ضعفك.
رشيد: تلك ضرورة الثورة يا عمى وليلى قلعة العفة.. ص٧٦

هذه هى ضرورة الثورة كما يراها عبدالرحمن الشرقاوى، فأى مصيبة تلك التى يلونها ويزخرفها ثم يفقأ بها عيوننا. وأية كارثة يصر على أن يكفننا بها منتظرين البعث، وماذا تقول رفيقات سناء محيدلى عن ضرورة الثورة التى ابتدعها الشرقاوى؟! وماذا يقول الأطفال الذين يلقون الأحجار على القوات الإسرائيلية فيُقتلون ويُسجنون ويُعذبون؟!

وهكذا، بضرورة الثورة تخدع ليلى الحراس الإسرائيلين مع ملاحظة أن بينهم مجندة اسرائيلية!! وتدخل مصنع إنتاج القنابل لتلقى بالشحنة الناسفة ثم تفر ببساطة متناهية أمام الحراس، وكأنها كانت فى نزهة قصيرة تمارس بعضاً من نزواتها.

وتستمر عمليات المقاومة الشرقاوية خلال المشهد الثامن حيث يقوم رشيد بنسف المحطة دون أدنى خسائر، وتخرج ليلى وحيدة للقيام بالضربة التالية، ويبقى فيلسوف الثورة حازم الذى لا يعرف ما هى الديمقراطية رغم أنه معلمهم جميعاً

حازم: «فزعاً» ما تلك الديمقراطية؟ ص٨٢

ولأن الفعل هنا يدور خارج حدود الرؤية المسرحية، فلا يتبقى إذن غير حواريات حازم وفلسفته البلهاء، فيسخر حينا من التكنولوجيا وحينا آخر من أم رشيد ثم يفلسف لأم رشيد المقاومة.

حازم: وما من سبيل لنا كى نعيش سوى أن نجاهد ضد العدو
بما يملك اليأس من مقدرة
بحب الأوائل للأخرة!

ولا تعليق على تلك الرؤية التى تشعرنا بالمرارة وتجعلنا نسخر منها بدلاً من التعاطف معها، لأنها تؤكد عمليات الانتحار التى يقودها ذلك المخرف، وتفسر هذا النضال الورقى الذى ما يلبث عندما تُعجزه الكلمات أو عندما يحس بحصار الجُبِّ الضيق الذى ألقى فيه، أن تعود إلى الوتر الدينى مدغدغة حواس التفسيرات التى انطلقت من الحوارى الضيقة، ليصبح دوره هنا هو المؤكد لأوهام البسطاء وليس كسر قوقعة الخرافة والدخول بهم إلى منطقة الوعى. يأتى أبو حمدان ويخبرهم أن مصر قد أغرقت المدمرة إيلات فيكون رد الفعل الوحيد هو الفرح الساكن السلبى لأن الله قد انتقم لنا، وعلينا أن ندعو الله دون أن نتحرك.

أم رشيد: أغرقها الله لكى ينتقم لنا منهم.

أم رشيد: اضرب يا جيشاً يحرسه آل البيت اضرب.. اضرب ص٨٩

وهكذا يعلق الشرقاوى أخطاءنا وانكسارنا على القدر، ثم يدعونا للجلوس نسأل الله أن ينصرنا، إنها دعوة لزيادة مساحة العجز وتسوُّل النصر، والتوقف على أعتاب السيدة نطلق البخور وندعو الله بأن يخسف بهم الأرض ويشردهم فى البلاد الواسعة.. لقد قطع الشرقاوى أقدامنا وأيادينا ليكون التسول مبرراً ومنطقياً. ويعود حازم فى نهاية المنظر من خلال الشرقاوى أو يعود الشرقاوى مرتدياً ملابس حازم ليؤكد لنا أن العبرة فى الحرب هى من يصرخ قبل الآخر كما قال عنترة بن شداد عندما سألوه كيف كان البطل الفرد وهو العبد.

ويضيف الشرقاوى فى المنظر التاسع بعداً جديداً لرجال المقاومة، وهو يتسق تماماً مع البلاهة التى يغوصون فيها لحد الاختناق، فهم لا يعرفون الحب.. يشعرون به ربما فى لحظات نعم.. لكن أن يتحول هذا الشعور إلى واقع مادى ملموس فهذا هو ما يرفضونه.. لأن الحب خارج نطاق عمليات الانتحار.. والحب هنا ضد المقاومة.. نقيضان لا يمكن أن يلتقيا.

مقبل: يا إلهى ما الذى بحت به الآن لإيمى؟!

أأنا الآن عشيق أم مقاوم!! ص٩٣

لقد أصبح الحب مُطارداً مثل أى شىء فى فلسطين، وأصبح الحب ــ كما يؤكد الشرقاوى ــ عيباً وعاراً يخجل منه المقاتلون، فمقبل يحب إيمى لكنه لا يستطيع أن يتوقف أمام هذا الحب ولو لحظة واحدة، لأنهم جميعاً مجرد آلة ميكانيكية متحركة فى طريق واحد هو طريق الموت.. يصر الشرقاوى على أن ينحدر بهم حتى أسفل التل، فكل صفة يطلقها عليهم تدحرجهم إلى أسفل وبشكل أكثر سرعة وقسوة.. إنهم لا يعشقون إلا الموت.. ولا يتحركون إلا ليغرسوا السيف فى صدورهم حتى تتغنى بهم الأشعار وتطول المراثى.. ولنتأمل هذا الحوار ما بين أم رشيد وأيمى عن الحب.

إيمــــى: فلماذا تجدين الحب عيباً؟؟

أى عار فى امتلاء القلب بالوجود النبيل؟!

أم رشيد: أهو مثل التكنولوجيا يا فتاة؟! ص٩٥

السخرية من الحب والتكنولوجيا معاً، وكأن الخيام هى التى ستحملنا إلى عكا، وكأن الدواب هى التى ستقودنا إلى القدس، وكأن الحب سوف يجعلنا نبدو إنسانيين، وهذا هو العيب والعار بعينه ونقطة الضعف التى سيلتقطها الصديق قبل العدو ليشهروا بنا، ثم يذبحونا ونحن نائمون فى قصائد العشق.

إيمـــى: قد عرفنا الحب كل الحب حتى فى السويعات الحوالك
أم رشيد: نحن لا نعرف هذا، نحن لا نفهمه يا صحفية.. ص٩٥
أم رشيد: التى تنشك فى القلب تحبه ص٩٩

إنها نماذج مريضة خارج إطار الواقع والذى يفرض عليهم التوقف كثيراً أمام حركات المد والجزر، نماذج تخرج من ذاكرة الشرقاوى لترتد إلى الحائط المصمت فى حركتها الآلية، فهى تفتقد الشكل الإنسانى وتتحول إلى مجرد ببغاوات تردد شعارات الشرقاوى وتعيش رؤاه، دون أن تعى ما تفعل، فهو يحركها كيف يشاء ووفق الاتجاه الذى يريد، فتتوقف دائماً فى المنتصف، أو تصطدم فى النهاية بالجدار، لأن الاتجاه الذى حدده ليس أكثر من حبل رفيع ما بين السذاجة والوعى.

وكما أضاف الشرقاوى بعداً جديداً للفلسطينيين، يعود مرة أخره وبشكل سريع ليضيف بعداً آخر للإسرائيليين فى المنظر العاشر، وهو بعد يطوح بكل القضية ويجعل من النضال اليومى فى الضفة وغزة مجرد حركة بهلوانية استعراضية وأمام مشاهدين لا يدركون ما يحدث بالضبط. فمارسيل رجل الفكر الذى يحمل أعلى الأوسمة والذى اشترك فى حرب ٦٧ «ستغدو كلماتى رصاص» أصبح الآن عاجزاً عن النوم لأن وجها مصريا قتله فى سيناء يقف الآن أمامه، فيجعله يرتعد لا خوفاً ولكن شعوراً بالذنب، بل إن هذا الوجه يقف دائماً فى المنتصف ما بينه وبين زوجته.

يشعر مارسيل بالمأساة التى شارك فيها، ويؤرقه الدم الذى تخثر على يديه، ويصل الأمر إلى قمة السخرية عندما يتهم المؤسسة العسكرية الإسرائيلية بالوحشية «لم تكن تلك بحرب، أنها كانت مذابح» ص١٠٣، لقد تحول مارسيل إلى إنسان يعيش خارج نطاق المؤسسة العسكرية «أنا ذا من قاوم النازية السوداء فى باريس قد أصبحت غولاً!» ص١٠٤، فالخامس من يونيو سوف يظل يحاصره بالدم؟! لقد بدأ يدرك فجأة الفرق بين الخسة والعدل، بين الاغتصاب والبسالة، كل هذا لأن وجه فلاح مصرى قتله فى سيناء، مازال يطالعه فلا يحتمل حسه المرهف ورقته البالغة، أن يتخيل الأطفال والزوجات فى مصر وهم يهيلون عليه اللعنات.

ويصل الأمر بمارسيل أن يلقن ابنه الصغير هذا التغير الواضح عندما يسأله لماذا يحاربهم الفلسطينيون.

مارسيل: إنا نعيش هنا على أنقاضهم
إنا سَمِنا ها هنا من قوتهم!!

وصدورنا امتلأت بطيب هوائهم

إنا سلبناهم هنا تاريخهم وحياتهم ووجودهم. ص١٠٦، ١٠٧

ويحاول مارسيل أن يقنع زوجته بالعودة إلى فرنسا موطنهم الأصلى هروباً من هذا الجحيم الآثم، هذا هو العدو الذى نواجهه يبدأ بالتراجع للوراء ثم يستدير لينتصر لنا بدلاً من أن يطعننا. ومارسيل ليس نموذجاً متفرداً ــ عند الشرقاوى ـ ولكنه يصدمنا ضمن نماذج عديدة داخل «وطنى عكا» لنكتشف بعد فترة تحول الجيش الإسرائيلى والمؤسسة العسكرية الإسرائيلية، من قتلة أطفال ومغتصبى أرض إلى أوردة رقيقة مرهفة يعذبها الدم ويؤرقها أطفال العرب، ومن ثم يصبحون طابوراً خامساً داخل إسرائيل.. يدافعون عن القضية أكثر مما ندافع نحن.

وكما ترتد الشخصيات وتتحول من النقيض إلى النقيض، وكما تتحرك فوق سلك رفيع مشدود بين دائرتين، ترتد إيمى فى المنظر الحادى عشر إلى بوابة السذاجة التى تفضى بدورها إلى ساحة البغاء والدعارة.. إيمى المحبة لمقبل المدافعة عن القضية ـ تصبح من منظور الشرقاوى الراكد ــ امرأة غريبة خارجة من عباءة الجنس والإباحية، والتى لا تتسق مع حضارتنا الشرقية الواقفة خلف برقع التقاليد، إنها هنا تمنح نفسها لأبى حمدان وهو جريح لمجرد أنه طلب ذلك، وهى لم تجد فى ذلك أية غضاضة، بل إنها وهبت نفسها وجسدها من أجل القضية؟! وتنطفىء ثورة مقبل الرومانسى أمام إصابة أبى حمدان.

ويرتد أيضاً جندى إسرائيلى آخر، ويرتد معه فى نفس الوقت عبدالرحمن الشرقاوى عبر مساحة الأحزان التى شكلتها المؤسسة العسكرية الإسرائيلية، وعبر الأشلاء الساكنة فوق الخريطة ــ العربية، يرتد ليقدم لنا نموذجاً فريداً لجندى إسرائيلى «حر سئم الحرب ففر» فأعطاه أبوحمدان عباءته وعقالاً عربياً، ودخلوا إحدى القرى فى الوقت الذى تقوم فيه إسرائيل بضربها بالنابالم.. يموت الجندى الإسرائيلى المسكين!! ونتوقف أمام المشهد النادر الذى يقدمه لنا الشرقاوى.

إيمى: ومات الجندى المسكين وكانت آخر كلمات أطلقها:

فليحيا الإنسان صديقاً للإنسان بحق!

وأمسك شيخ عربى طارت ساقاه بذراع الإسرائيلى

هذا المنظر لن أنساه..

ومات الرجلان معاً ص١١٢

ونحن أيضاً لن ننسى هذا المشهد الذى حقق ببساطة وبلادة معاً وحدة القاتل والقتيل.. الظالم والمظلوم.. السارق والمسروق.. تشابكت يد ملوثة بالدم المتفجر من أجساد أطفال بحر البقر وصابرا وشاتيلا بيد آخر مقتول منذ زمن بعيد، فلم يعد يشعر على يد من يقبض بل أنه فقد القدرة على الإدراك إن كانت يد آدمية أم كتلة من الحجر.

ووسط هـذا الجو الرائع الـذى حقق مـن خلاله الشرقـاوى ما عجـزنا عنـه عبر سنوات طويلة، ووسـط هذه الرائحة التـى حاولوا نثرهـا على الجسد المتعفن، تمنح إيمـى نفسها لأبى حمدان «فى لهيب المأساة تثـور الرغبة أحيانـا فينا» ص ١١٣ ثم تعتذر ببسـاطة عما حدث لأنها أحست بالـرغبة وسط الأجساد المحترقة بالنـابالم ورائحة شواء الجسد الآدمـى، فعلت ذلك لأنها أجنبيـة من حضـارة تختلف عـن حضـارتنا.. ومـا بيننـا حد رمـادى.. مابين الأبيـض والأسود.. مابين اليشـامك والسيقان العارية، ومـابيننا وبين أنفسنا هذا القتيـل الذى يبحث عن كفن.

فى المنظر الثانى عشر يجتمع الجنود الإسرائيليون فى أحد نوادى الضباط لمناقشة كيفية الرد على اغراق المدمـرة إيلات، ويأتـى أبو حمدان ومعه ليلى لـدراسة الموقـع تمهيداً لتوجيـه ضربة جـديدة، ويكلـف يعقوب «أبـوحمدان» بتوصيـل كمية مـن الحشيس إلى القنطـرة لترويجه فى مصر،.. وبعد هذه المقدمـات التى لا تنتهى أبداً إلى نتائج وكأنها رءوس مـوضوعات معلقة، يبدأ مـارسيل فى مهاجمة المؤسسـة العسكرية الإسرائيليـة فى شبه هستيريـا بأنهم مجموعـة من المرتزقة تبنـى مجداً زائفاً، فكل شىء باطل وقبـض الريح باطل، ونتيجة هـذه الخطبة الحماسية تتحول مـارجو زوجة مـارسيل، تخرج مـن الحضارة الوهـم إلى الواقع الكـابوس الـدموى، وينضم سعد هارون العربى اليهودى إلى مارسيل وزوجته، وهكذا كسبت القضية الفسطينية ثلاثة مرة واحدة هم صفوة مثقفى إسرائيل، ولا يتبقى غير الباحثين عن الجنس.

وينتهى المنظر الثانى عشر بانفجار هائل نتيجة العملية الفدائية والتى لم يتحرك فيها الزمن المسرحـى وكأن العمليـات الفدائيـة وليدة اللحظـة والاكتشاف الفجـائى، كأننـا أمام رقعـة شطرنج تتحرك فيها البيادق إلى مساحات سوداء أو حمراء.. ترتد أو تسقط.. تخرج من الرقعة أو تظل فوقها حسب قدرات المحرك نفسه.. وهو هنا لا يلاعب إلا نفسه ومن ثم فهو المنتظر الوحيـد والخاسر الوحيد أيضاً فى ذات الـوقت، لعبة متعادلـة تتوقف فيها حـدود الاكتشاف والمواجهة.. يتـوقف العقل ويهدأ لأن اليـد التى تحرك واحدة، لقـد توقف الشرقـاوى داخل مربعـات هذه الـرقعة لاعباً وخصماً فى ذات الـوقت، وبالتـالى حاول أن يحرك أكبر عـدد من القطع فى أسرع وقـت، دون محاولة تأمـل جدلية تلـك الحركة وعلاقـة المحرك بالمتحـرك من ناحية، ومن ناحية أخرى علاقة المتحرك بالرقعة التى يتحرك فوقها. فمن هذا المنظور يتحرك الحوار عشوائيـاً ويسقط فـوق الموائد دون أن يمتلك القـدرة على التحول إلى شكـل درامى، ودون أن يتحول إلى كائن حـى نتفاعل معه رفضاً أو إيجابـاً، ملامسة أو التصاقـاً.. فهو حوار مكرر يـؤكد وجهة نظر الشرقـاوى حول العمل الفـدائى والأصوات المدافعة عنا مـن داخل إسرائيل، والذى سبق وقدمها فى مناظرة السابقة.. يتبقى فقط تلك المعلومة التى أراد أن يزج بها، وهـى محاولة إسرائيـل إفساد الشبـاب المصرى بالحشيـش.. لقد افتقـد الجميع صـورتهم الإنسـانية وأصبحـوا إما شطـاراً نبـلاء يتحركـون لإنقـاذ الأميرة، وإما عفـاريت وجنيـات اجتمعت كـل علامات القبح فيهـا.. ونحن نسمع ما يحدث.. نتـأوه أحيانا.. نعجب أحيـاناً أخرى.. ولكننا أبداً لا نتألم ولا نفتح عيوننا.. ولا نتحرك.

ويستمر نفس الحوار فى المنظر الثالث عشر.. ويظل قطار الحدث واقفاً فى نفس محطته القديمة، يطلق صفيره بين الحين والآخر دون أن يتحرك، وفى اللحظات القليلة التى يتحرك فيها يخرج عن القضبان فيحدث نوعاً من الدوى والانهيار. فى هذا المنظر يخرج مقبل وغسان ورشيد وماجد ومعهم الصحفية إيمى لنسف الجسر حتى لا تعبر القوات الإسرائيلية إلى القرية.. ويأتى الإسرائيليون وهم يندفعون ببلاهة إلى قبضة الفدائيين، فرغم أنهم يدركون أن الفدائيين قد وضعوا الألغام فى كل الطرق، إلا أنهم يتوهمون أنهم لم يكتشفوا هذا الجسر، ورغم أنه يؤدى مباشرة إلى القرية، فأية سذاجة أكثر من هذه. ثم يتوقف كل شىء ليبدأ الحوار الطويل بين سلامسكى ويعقوب لنكتشف أيضاً أن سلامسكى هذا قد أصبح مدافعاً عن القضية الفلسطينية، رافضاً للممارسات القمعية، سلامسكى المتشدد والمتعصب يصبح فجأة داعية جديداً للسلام والحب.

سلامسكى: إنا أصبحنا أدوات فى أيدى أشباح تضرب!

تضرب مالا أعرفه تضرب مالا أمقته ص ١٣٨.

ولنكتشف أيضاً من خلال الحوار ـ وبالكثرة اكتشافاتنا ـ أن مارسيل قد غادر إسرائيل إلى باريس، وأن زوجته مارجو تنتظر أن يدبر حياته هناك لتلحق به، ثم يخرج يعقوب وسلامسكى بعد أن أصدر الأول أمراً إلى قوته بعبور الجسر.. ويستعد الفدائيون لنسف الجسر، ولكن لا يمكن أن يمر الحدث هكذا ببساطة، لابد أن نغلفه ونصدره إلى الجرائد حتى لو كان معطوباً وفاسداً.. إننا نتوقف هنا عند مشهد نسف الجسر، لأنه يلخص العملية الفدائية من وجهة نظر الشرقاوى بالطبع.. تصبح العملية الفدائية مجرد شهاب يمرق عبر السماء ثم ينطفىء سريعاً، لا يبقى تأثيره أكثر من ثوان ثم يسود الظلام كل شىء.. لا تتبدل السماء.. ولا تحترق الأرض، فعندما يخلع الفلسطينى ثياب اللاجىء، لا يخلعها تخلصاً من العجز والانكسار وبحثاً عن ثياب لا تخترقها رصاصات الهزيمة، ثياب تستكين فوقها العصافير والأحلام المؤجلة.. لكنه يخلعها ليرتدى بدلاً منها أكفان الشهيد.

مقبل: إنه الإصرار يا إيمى على أن يخلع الواحد منا سمة اللاجىء كى يلبس
اكفان الشهيد.

إيمى: فلماذا ينبغى أن تقتلوا جميعاً
بالذى فيكم من الأحلام والروعة والأشواق للعدل وللعيش السعيد
لا تقل هذا بربك.
ينبغى أن يسقط الإنسان فى معركة الحرية الكبرى شهيداً عندما يكسب
شيئاً للقضية.
عند هذا يصبح الموت الذى يستبشع الإنسان حتى ذكره، فخراً بحق
مقبل: إنه منطق خوف لا كفاح
إيمى: إن هذا لأنتحار ص١٤٤ ـ ١٤٥

فالموت الـذى نحقق من خـلاله انتصاراً وكسباً جديداً للقضيـة هو فى نظر مقبـل الذى يصفه الشرقـاوى بقديس الثورة، منطـق خوف لا كفاح.. فـالكفاح عنده هو أن نمـوت من أجل الموت.. أن نصنـع نعشنا وننتحر فى ميـادين الشعارات البراقة.. ومـن هنا يندفـع مقبل وماجد إلى الموت انتحاراً بعيداً عن الخطة المرسومـة والتي تكفى وحدها لنسف الجسر وإبادة القوات الإسرائيليـة.. يرفض الاثنـان التحذيرات المتكررة وينـدفعان إلى الانتحار مـن أجل إعجاب الدنيا بهما.

مقبل: أنا مسئول عما أفعل والمعركة تواجهنا وأنا من تنظيم آخر

ماجد: سنجذب إعجاب الدنيا ومحبى القوة للحق ص١٤٧.

فالموت هنا هو تسـول الإعجاب.. ولكننا للأسف الشديد لا تـواجهنا إلا السخرية، ولا يسقط فى يـدنا الممـدودة غير التهكم والازدراء.. فمـن يدافـع عن دم أهـدره صاحبـه، ومن يدافع عـن بيت تركه صاحبه وانتحـر تحت العربات المسرعة.. إنهم يموتـون دونها ثمن.. فلا تُزهـر الأرض ولا تصرخ الدماء. ولا يتبقى غير أكـوام من الجثث. إن إيمى تلخـص القضية كلها.. والقضية التى لم يفهمها ـ أو رفضوا فهمها ـ ثوار عبدالرحمن الشرقاوى.

إيمى: ليس العبرة أن تستشهد فى معركة ضد الظلم

لا يا مقبل إن العبرة فيما تكسب

لم يكسب أحد من موتك يا مقبل

إن الثورة لم تتقدم.. لم تكسب إلا الحسرات

ولوعة من يفتقدونك

لم تكسب جزءاً من أرضك يصلح حتى قبراً لك ص١٤٩

إنهم يدخلون كهوف الكارثة وهم يرتـدون أقنعة البطولة.. لقد بهرتهم شمس الشعارات الساطعة، فلم يـروا الأرض التى انفتحت تحت أقدامهم، ولم يروا القضيـة وهى تقعى بجوار حائط مهـدَّم ملفوفـة بالسواد، فـأى انتصار يستطيع أن يحققـه هؤلاء الثـوار؟! وأى مستقبل يمكن أن يأتى من خلف أجسادهم المثقوبة بالرصاص دون جدوى؟!

فى المنظـر الرابـع عشر يجلس الجميـع وهم يثـرثرون ويستعـدون لعملية جـديدة داخـل الأرض المحتلـة نفسها.. وفى المنظر الخامـس عشر وهـو المنظر الأخير يحاصر الإسرائيليـون القـرية للقبـض على الفـدائيين أو تدمير القـرية.. وهنـا يبـدأ الجيش الإسرائيلى أو المؤسسـة العسكرية الإسرائيلية فى التحول إلى جانـب القضية الفلسطينية. واحداً وراء الآخر ينضّمون ماديـاً أو معنوياً إلى القضيـة، فأبـو حمدان يأتى بصنـاديق الذخيرة.. ومعـه شابين مـن الجنود الإسرائيلين قد سئما الحرب وانضما إلى صفوف المقاومة. ثم يعلـن سلامسكى وسعد هارون موقفهما بشكل أكثر قوة وفى مواجهة المؤسسة العسكرية نفسها.

ســــعد: أجل نحن تقدمنا وأتقنا فنون الختل والتزييف والقتل
وتقدمنا وأصبحنا ملوك الغدر
تقدمنا وأصبحنا وباء العصر..
سلامسكى: موسسة الحرب اعتقلتنا فى خندقنا..
وبدلاً من أحلام العدل
امتلأ الصدر بأحلام عدوانية
وشردنا عرب المنطقة إلى الصحراء
فعاشوا فيها دون وطن.
وها نحن أولاد اليوم نبيد ونقتل دون توقف ص ١٨٣.

ويتم القبض على سلامسكى لمحاكمته ، بينما يتم قتل سعد هـارون بالرصاص، وتـأتى إيمى ومارجو والكـاتب الذى رأيناه فى المنظر الأول ومعه فتاة صحفية جـديدة ، والجميع قد عبروا الحد الفاصل بين الدعايـة الوهم الجميل وبين الواقع الوحشى الملـوث بالدم.. الجميع خرجوا من غابات المؤسسة العسكريـة فى لحظة واحدة إلى العراء، أصبح الدم الذى شربوه فى نخب الانتصار منذ سنوات، مثيراً للرثاء والشجن والأسى الطويل .

إيمى: ها هم يازوجة مارسيل
هاهم يجتمعون الآن لنسف القرية..
الكاتب: هذا المنظر!! حشد الناس كذا بالجملة لم أعرفه إلا أيام النازية!!
الصحفية الجديدة : لوكنت سمعت بهذا يوماً وأنا فى وطنى أكتب..
لحسبت الأمر دعاية عرب يستجدون
فما أحمقنا فيما نحسب ص ١٨٠
مارجو: سنسافر منذ اليوم إلى باريس ولو متناجوعاً ص ١٨٢

هكذا ـ وببسـاطة ـ تحولت كل الشخصيـات الإسرائيلية فيما عدا يعقوب وروبـرتو من قتلة إلى مقتولين، انهارت المؤسسة العسكرية الإسرائيليـة.. وأدرك الرأى العام العالمى فداحة المأساة وتـابوت الخدعة التـى نام فيه طويـلاً.. ولم يعد أمامنـا غير خطوة واحدة وينتهـى كل شىء، خطـوة لن تكلفنا الكثير، طالما أبـو حمدان موجود فنحن نستطيـع أن ننتصر.. أن نحل المشكلة، ولا يهم بعد ذلك أن صحـونا فزعين على الأسلاك الشائكة، فنحـن نستطيع ـ وهذه حرفتنا ـ أن ننـام مرة أخرى ولفترات طويلة ونحلم كما نشاء. فـالشرقاوى ينتصر لنا فى نهاية المسرحية بشكـل عبقرى.. استطـاع ببراعة أن يحقـق لنا فى الحلـم ماعجـزنا عـن تحقيقه عبر مساحة الواقع وكما يؤكد فرويد، فالفعـل الذى يؤرقنا فى الواقع ويوجع ضمائرنا ولا نستطيع تحقيقه أو التخلـص من رناته المعـدنية المفزعة، نحققـه فى الحلم وبالتالى نترك أو زارنـا خلف الحائط حتى لا تصحبنـا فى رحلتنا السعيدة ، فنمضـى بلا أدنى إحسـاس بالذنـب وتستريح مشاعرنا المرهفة..

فالأنتصار الذى يبدأ فى المنظر الخامس عشر بمنطق حازم فيلسوف الثورة الأبلة، منطق العض والركل.

حـــازم: «للناس» سيعضون على إصبعنا الآن ونحن سنعض،

أينا يصرخ من قبل أخيه ينهزم..

أفهموها أنها حكمة عنتر! ص ١٧١ ـ ١٧٢.

منطق عنتر فى خيام الجاهلية وساحات النزال الفردى ينسحب الآن على غرف التكنولوجيا وساحات الصواريخ، ويحقق للمحاربين نصف انتصار .. النصف الآخر يحققه فعل «أبو حمدان» الذى يقترب كثيراً من ألعاب الحواة فى دوائر المباغتة المفتعلة، فهو يخدع يعقوب بأن الصندوق الذى يحمله يحتوى على «كنز مهول كان مخبوءاً بأغنى الأديرة» فيلتف حوله يعقوب والجنود الإسرائيليون، ويفتح أبو حمدان الصندوق ويقذفهم بالمواد المتفجرة فيموتون جميعاً، ويخرج هو سالماً .. نفس منطق عنترة و«أبو زيد الهلالى» والذى يخرجه من ذاكرة العامة بعد إضافة الرتوش.

وتأتى أم رشيد وتخبرهم أن ابنها قد استشهد وهو يواجة قافلة الإمدادات الإسرائيلية وحده، وتحمل مدفع ابنها لتبدأ الرحلة التى لم يكملها .. ويقف حازم بعد هذا الانتصار الرائع ليلقى بمنولوج طويل عن الدموع والأحزان، والليل الذى يتبعه الصباح، والجيل الذى «يعيش لكى يصوغ الكبرياء» ثم ينتهى إلى المستقبل الباسم الذى أشرق فعلاً ولم يعد وراءنا سيف يمتد حتى القلب، ولم يعد أمامنا انفجار القنبلة.

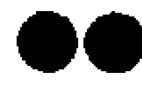
حـــاز م: وهناك فوق حدائق الزيتون ينتفض الشعاع!

ها نحن ياوطنى.. نعود إليك من تيه الضياع

وطنى هو المستقبل البسام ينهض من جديد

بنضارة الزمن السعيد

عكا! لقد .. عاد الطريد مقيداً.. وغداً يعود بلا قيود ص١٩١.



ونتوقف قليلاً أمام الرؤية الخاصة جداً للقضية.. وكيف استوعب الشرقاوى الأحداث ثم دفع بها فوق الورق وماذا أراد أن يقول بالضبط؟!

يقول ماكس فريش »سوف أعتبر أن مهمتى فى الكتابة للمسرح حققت النجاح الكامل، إذا استطاعت إحدى مسرحياتى أن تطرح السؤال على المتفرجين بصفة تقض مضاجعهم بحيث يفتقدون القدرة على الحياة دون التوصل إلى الإجابة عن السؤال . وإجاباتهم هم أنفسهم لا يمكن أن يعثروا عليها إلا فى الحياة بالذات».

فما هو السؤال الذى طرحه الشرقاوى علينا من خلال وطنى عكا؟!

وهل استطاع أن يحرك بحيرتنا الراكدة ويخلع عنا عباءة السكون الكهنوت؟!

هل جعلنا نتوقف أمام القضية ونحن نفكر ونحاول أن نتحرك ؟! أم دفع بنا إلى شرنقة الحلم الجميل فاختنقنا؟! إن الشرقاوى وهو يحاول أن يكون له سبق تقديم القضية خاصة بعد هزيمة ٦٧، كان يدرك إن ارتداء القناع أكثر سهولة من مواجهة الدمامة والقبح، ويعى أن العيون المفتوحة طويلاً المتأملة بعمق، ستصاب بالتأكيد باهتزاز الرؤية فتختلط التفاصيل الصغيرة والكبيرة.. الخطوط المستقيمة والملتوية.

كانت الناس بعد الهزيمة مازالت فى حالة لا وعى .. تقف فى غيبوبة بين حد الأمس وحد الغد .. بينما «الآن» قد صار صحراء قاحلة بلا نهاية.. كان الجميع يعيشون حتى اللحظة شعارات الانتصار وأغانى التحرير وخطب الزحف إلى القدس.. لم يكن أحد يتصور حتى صدور قرار التنحى أن الجيوش العربية قد فرت فى الصحراء، وأن العدو أصبح أكثر قرباً، يستطيع ــ لو أراد ــ الوصول إلى القاهرة.. كان كل شىء رمادياً حزيناً .. ومابين الحلم والواقع.. وقفت الناس تبحث عن شجرة خضراء مورقة فى زمن الجفاف .. تبحث عن الزينات وأقواس النصر وأغانى البطولة، فلا تجد غير كتل خشبية متآكلة ومراثى الشهداء..

وأراد الشرقاوى ألا تسقط الناس فى بئر الحقيقة المروعة، ألا تكتشف أن المسافة مابين القاهرة والقدس. بل مابين القاهرة وغزة درب من الدم والموت والمستحيل .. فحاول أن يحقق لهم انتصاراً سهلاً جميلاً يخلصهم من حالة الموت الأكلينكى .. أن يقوم بالفعل نيابة عنهم محققاً على الورق ماعجزنا عن تحقيقه فى الحقيقة .. وبالتالى نظل مابين الوهم الجماعى والوهم الفردى.. فنصفق لدون كيشوت بل ونعبر وراءه إلى مدن الصفيح والحجارة. فبدلاً من أن تدعو المسرحية الناس «إلى استعمال قدرات الذكاء وإصدار الحكم بعد التأمل وإعمال الرأى، وتوقظ كل إمكانات الوجدان وتحرك الأحاسيس وتنبه المشاعر مما يجعل المتفرج متميزاً عن الفرجة» كما يؤكد جاك كوبو. تدعونا وطنى عكا إلى الإستكانة وانتظار عودة برومثيوس بالنار المقدسة لندفىء أعضاءنا التى غطاها الجليد، فما دام الإسرائيليون يدافعون عنا بهذه البسالة وبهذا الوعى، وما دام أبو حمدن ينقذنا من القلة الشاردة داخل المؤسسة العسكرية الإسرائيلية ، فلا حاجة لنا لأن نجهد أنفسنا ونصنع شرنقة جديدة داخل شرنقة أحزاننا.

فنحن لا نتحرك لا مع الصراع ولا فى الاتجاه المضاد له.. نكتفى بالتوقف أمام المربع الأبيض الذى تتحرك عليه الصور السوداء أحياناً، الباهتة والمتفائلة أحياناً أخرى وبسرعة شديدة، إلى أن تتوقف تلك الصور المتحركة كشارلى شابلن فنشعل سجائرنا ونحتسى القهوة.. فالصراع الذى يرصده الشرقاوى طوال الخمسة عشر منظراً هو صراع بين خطين بالقلم الرصاص دون أن يدرك أنه كلما كان العدو قوياً ذكياً كان الانتصار أكثر قيمة والعكس صحيح، فنحن لا ننتصر على البلهاء والمعوقين وأنما نهزم أنفسنا.

فالجانب الأول فى الصراع وهو المؤسسة العسكرية الإسرائيلية يحمل بذرة فنائه منذ اللحظة الأولى، بحيث لا يتبقى غير دفعه واحدة، بسيطة وينهار كل شىء، مجموعة من

البيض الفاسد وضعت فى سلة واحدة، فهذه المؤسسة العسكرية بقبضتها التى تحاول الالتفاف حول عنق الخريطة العربية لتتحرك بعد ذلك فوق الجسد الساكن، تتحول فى نظر الشرقاوى إلى مجموعة بشرية مختلفة تمارس الدعارة والعشق ولا تحترم أى شىء، تدخل من بوابة البغاء إلى ساحات الجسد المنتهك .. وفى لحظات الفعل تكتشف مأساتها وتشعر بوخزة الضمير، فترتد كائنات أكثر إنسانية من أصحاب القضية أنفسهم، وهم هنا يتحولون دون سبب إلا أن الشرقاوى أراد ذلك بشكل يجعل المؤسسة العسكرية أشبة بالدجاجة التى استشعرت قسوة وقذارة القفص الحديدى فتفر مذعورة إلى العراء أو الموت، تتحول الشخصيات من النقيض إلى النقيض.. من التعصب الأعمى إلى التعاطف الأعمى أيضاً ليتحقق لنا أنتصارنا السريع فى النهاية.

فمارسيل وسلامسكى، يتحولان فى النهاية إلى كشف المؤسسة العسكرية أمام الرأى العام، وبعد أن ارتكبا من المذابح ما تتوقف أمامه الذاكرة البشرية طويلاً، فمنذ اللحظات الأولى ونحن نعيش موقف مارسيل وسالا مسكى والمتسق تماماً مع تركيبة جيش الدفاع الإسرائيلى، القائم على عكس الحقائق، بحيث يصبح المغتصب مدافعاً عن وجوده الإنسانى الضعيف، والمتسق فى نفس الوقت مع تركيبة الشخصية الإسرائيلية التى تعتلى عرش الإنسان وتتحرك فى كل الاتجاهات المحرمة.

مارسيل: إننى أمضى إلى معركة التحرير كى أدفع عن أطفال إسرائيل ما هدد هم
ولكنى أوقظ هذا العالم عنا
وستغدو كلماتى طلقات ص ٤٠

سلامسكى : إننا شعب صغير ومناضل ص ٣٩

تخرج هذه النماذج فجأة من جلدها، أو يزيل لها الشرقاوى الوشم القديم فوق صدرها بماء النار، فيتشوه الجلد، ثم يعدو ويجرى لها عملية تجميل لا تنجح فى إخفاء القبح القديم.. تتحول هذه النماذج فى نهاية المسرحية إلى أغنية دعائية تدافع عن القضية الفلسطينية، مهاجمة فى ذات الوقت المؤسسة العسكرية الإسرائيلية، تتحول وتتناقض مع ملامحها الواقعية وحركتها الدرامية وإشاراتها الدلالية.

مارسيل : أى هول جاء من بعد التتار!!
إن مصر الأمس هبت تنقذ العالم من زحف التتار الأولين وأراها
تفضح اليوم تتاراً آخرين.. ص ١٢٣

سلامسكى: وإذا الصهيونية تملؤنا بعداء أعمى للعرب
أثقلت الكاهل بالمدفع
أثقلت القلب بوهج الحقد
وماذا أصبحنا من بعد؟؟ عصابات إرهابية ص ١٨٣.

هذه هـى صورة المؤسسـة العسكريـة الإسرائيلية التـى نواجههـا كما تطالعنـا فى «وطنى عكا»، عـربية أكثـر من العـرب أنفسهم، مصريـة أكثر مـن المصريين.. فمن نحـارب إذن؟! وكيـف تكون المواجهـة؟! ومـن الذى يعبر النصـل المحمى؟! إننـا نصبـح فى هذه الحالـة لا نحارب إلا الأصـدقاء والأصوات الحرة التـى تدافـع عنا، ومن غير المعقـول ولا المنطقى أن نقتل أصدقاءنا أو نلقى فى مساحات ضمائرهم بـالقنبلة ، المعقول الوحيد والمنطقى أن ندعهم يقتلوننا هم بالـوهم والغازات السامة، حتى نصبح شهداء عصر الفـروسية والنبالة، وتصفق لنا الدنيا وتتحدث بشهامتنا العربية، وتلفنا شهادات الأمم المتحدة .

ماجد : سأرمى قنبلة فوقهما يامقبل ..
مقبل: لا ياماجد هذا صوت حر حقاً
غسان: هذا صوت للحرية ص ١٤٠

ولا يتوقـف الأمر عنـد حدود ماريسيـل وسلامسكـى لإظهار التناقـض الواقـع داخل المؤسسة العسكرية بحيث ترتدى غلالة المنطقية الشفافة، ولكن التحول ينسحب على الجميع مشكلاً ظـاهرة تكتسـح فى طريقهـا أوراق المعقوليـة .. لم يعد داخـل هذه المؤسسـة . إلا قلة تترنح هي الأخـرى تحت وطأة التحول أو الموت الفجائى الطفولى، ومن هنـا ينتفى تماماً دور الجانب الثـانى فى الصراع، لأنه حتـى ولو لم يتحرك، فإن الجانـب الأول كفيل بإسقـاط نفسه والانتصار لنا وتحرير ذواتنا المتخمة بالأحلام، وتعلوا أعلام القضية فى هذا الفضاء الساكن.

وعلى الضفة الأخرى يقـف الفلسطينيون ـ الجانب الآخر فى هذا الصراع ـ غير قادرين على عبور النهر، واقفين تحت مقصلة المأساة التى تعذبهم وتدفعهم إلى منطقة البكاء على أطلال الـزمن الماضـى، وما بين العجـز عن الفعـل وتبـادل الاتهامات، تظـل هذه النماذج الهامشيـة الملامح المسكونة بالشعـارات والنواح المفتقدة لمشاعرها الإنسانية، واقفـة بانتظار غضب الله وانتقامـه من القوم الكـافريـن، أن يطل أبطال السير القـديمة من الـورق الأصفر إلى الـواقع الأكثر صفـرة حاملين سيوف الفعـل والخلاص. هذه النماذج التي تظـل حتى المنظر السـابع مجرد أفواه تصرخ فى الأسواق أو تنوح في الخيام، مجرد نماذج ورقيـة تتطاير فى الهواء ثم تسقط فى دائرة الرعب والحريق، فلا يتبق فى النهاية غير الرماد.

وعندما يتحركون نحو الفعل التحرير، لا يتحـركون حاملين مصابيح الوعى والقدرة على تحريك القضيـة ولو شبر واحـد، وإنما تصبح هـذه الحركة مجرد حـركة خفـاشية تـرتطم دائماً بالجدران المظلمة، فهم يـؤمنون بأن الانتصار لن يتحقق إلا باستلهام خطـة بدر وانتقام الله، واستدعـاء أبطال العرب القـدامى. والذيـن تفر القبائل تحت وطـأة سيوفهم المشرعـة، ومن هنا.. فإن حركـة التحرير تبدأ بإفخاذ النسوة العرب وشبـق الإسرائيليين، وتنتهى بالانتحار العبثى المضحـك، وما بين البداية والنهـاية تفتقد هذه النماذج مـلامحها الإنسانية، فـلا تعرف الحب ولا الحياة.. الشيء الوحيد الذى تعرفه وتدمنه هو الانتحار حتي ولو لم تتحرك القضية شبراً واحداً، ورغـم ذلك يتتصرون فى النهايـة هذا الانتصار الـذى يفتقد ملامحه وهـويته فى ذات الوقت.. انتصـار كوميدى.. فأحد الجانبين مهـزوم منذ البداية بتركيبته النفسيـة الباحثة

عن الجنس والخلاص من المؤسسة العسكرية، والجانب الآخر عاجز عن الفعل تفتقد حركته دلالتها الاجتماعية والتاريخية.

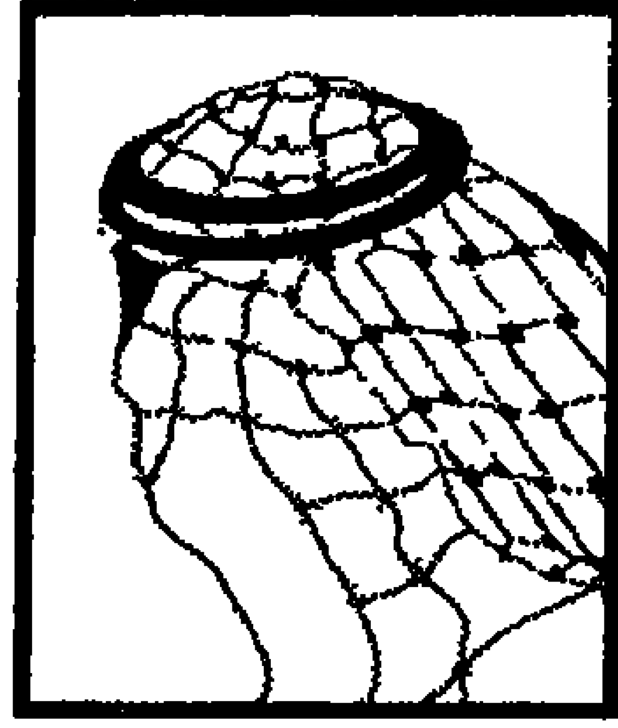
فلا يمكن أن يتتهى الصراع بين يائس يحاول الانتحار وبين هارب من قسوة الحياة، بانتصار أى من الطرفين.. الشىء المنطقى أن يسقط الاثنان بينما تضج الحلبة بالضحك والصراخ، ويظل التساؤل المرير بعد أن يهدأ كل شىء لماذا لا نترك جيش الدفاع الإسرائيلى يحل لنا القضية بدلاً من انتحارنا؟! أم أننا نعشق وأد أطفالنا ومسقبلنا على سبات الضمير العالمى، وتقديم قرابين الدم والشهادة فوق مذبح الأمم المتحدة؟!

هذا الصراع الذى يستغرق خمسة عشر منظراً كاملاً، لا يتحرك إلا عندما يريد الشرقاوى المرتدى قناع الشخصيات، وحتى هذه الحركة لا تأخذ شكل السيف الممتد إلى بوابات الوطن المغلقة، بقدر ما يأخذ شكل دوائر الدخان التى سرعان ما تتلاشى فى الفضاء، فالمناظر لا تؤدى فى نهاية الأمر إلى رسم صورة محددة للنماذج المطروحة، ولا تشكل منطقة من اللحم والأعصاب فوق الهياكل العظمية البالية، ولا تؤدى إلى دفع القضية فوق قضبان الدراما إلى محطات الوعى، بقدر ما تتوقف عند حدود التكرار - الحوار والحدث - والمنولوجات الطويلة أو مراثى الماضى الجميل وبكائيات الزمن الردىء، فكل منظر يفتقد علاقاته الجدلية والدرامية بالمناظر الأخرى. تصبح مجرد توقف عند حدود المنظر الذى يسبقه أو الذى يليه، ليعيد الشرقاوى ماقاله من قبل وما سيقوله فيها بعد، لدرجة أننا لو قفزنا فوق المناظر الستة الأولى وبدأنا المسرحية من المنظر السابع لما حدث شىء. بل على العكس تماماً فسوف نتجاوز مساحة مفتقدة لعلاقتها ودلالتها الزمانية والتاريخية والدرامية. فتحريك أوراق الكوتشينة فى نفس الإتجاهات بشكل تبادلى سريع، نتيجته الوحيدة إحداث نوع من الارتباك والتشويش والزغللة العقلية.

الشرقاوى لم يتوقف فى «وطنى عكا» أمام معنى ما يفعله كما فعل ايوجينو باربا «علينا أن لا نسأل ما هى وظيفة المسرح فى المجتمع؟ إنه سؤال عقيم ومراوغ، علينا أن نسأل أنفسنا ماذا يعنى المسرح بالنسبة لى. والجواب يتحول إلى فعل، دون مساومة، ويكون المسرح ثورياً»(*) ولذلك لم يعثر على الجواب. ولم يتحول الجواب إلى فعل.. ولن يصبح هذا الفعل ثورياً بأية حال من الأحوال، لكنه يصبح مجرد مخدر يمنحنا الشعور بالرضا والسعادة والتحليق فى فضاءات بلا ملامح.

لقد جعل الشرقاوى من القضية الفلسطينية مجرد فرحة نطلقها عبر مساحات الخواء العربى، فلا يعود الصدى ولا ترن الضحكات. مشكلة عاطفية نفرغ منها بعد احتساء الأقداح، فلا تؤلمنا ضمائرنا، ولا يستوقفنا الذى يجىء. لأننا سنظل نعيش حدود «الآن» دون محاولة تعذيب أنفسنا بتفسير هذا «الآن» أو اكتشاف ملامحه التى نحاول تناسيها فى زمان الرمادة والانتحار.

(*) ايوجين، باربا.



الحركة الثالثة

ثورة الزنج ..
وسماسرة القضية

«آه.. ياجيل الخيانات
وياجيل العمولات
وياجيل النفايات
وياجيل الدعارة
سوف يجتاحك.. مهما أبطأ
التاريخ..
أطفال الحجارة.

نزار قباني

من القرن الثالث الهجرى وحتى القرن العشرين.. يظل السماسرة يعبرون أسواق المدن حاملين بضائعهم الدموية المستباحة، يشترون التاريخ ويبيعون الوطن وبقايا الزمن الفارس وسيوف النبالة. يبيعون حتى الجرح والألم. ويظل المقهورون تحت المقصلة المشنقة حائط الإعدام، يحاولون الوصول إلى أول تفاصيل الحلم والصعود إلى عتبات النهار.. يحاولون ألا يموتوا مرتين، وألا يصل سيف الخوف إلى عيونهم فيطفىء وهج الرؤية.

ومن القرن الثالث حتى القرن العشرين لايتوقف دم الموت أو دم الولادة، شهقة الوداع أو صرخة الميلاد، يظل الصراع بين الأعلى دون حق والأدنى دون حق أيضاً، بين القتلة والمقتولين العبيد والنخاسين. القصر والحوارى الضيقة، يصبغ الوراقون التاريخ ويخترعون أبطالهم لقاء الدنانير الذهبية، والقضية ــ فى لحظات التمرد ـ تنتظر من يمنحها اسماً وجواز سفر، وفى لحظات الثورة تمنح نفسها الهوية والفعل.

وللقضية شهداؤها الذين يكسبون الوطن.. وللقضية تجارها الذين يكسبون الخزائن الحديدية.

وتظل القضية الفلسطينية عبر التاريخ لاتبحث عن أرض توارى جثث العابرين فوق حد المذبحة، بقدر ماتبحث عن أرض يكبر الأطفال فيها، ولم تعد تبكى مثل تنتالس الصخرة المعلقة فوق رأسه أو النهر الذى يجف كلما هم بارتشاف الماء، الموت انتظاراً فى خيمة القدرية، والنوم عندما يهزنا الحنين للحلم فوق بطاقة الإعانة، ونرى فيها يرى النائم سفينة نوح وهى تحملنا عبر الطوفان إلى قمة الجبل.

لم تعد القضية أسيرة الجمل الحزينة فى دفاترنا «الحروب الدينية.. وأطفال المخيمات وإن أبقوا على قيد الحياة، فقد قطعت سباباتهم لئلا يطلقوا النار» (*) .

لقد نبتت للأطفال أصابع كثيرة مسكونة بالفعل المستحيل، مغزولة من ضوء النهار والخيام العربية، أصابع لاتعرف البكاء أو الغناء، لكنها تعرف الحقيقة والهوية.. تعرف أن الدروب الضيقة المفخخة ستفضى فى النهاية إلى طائر الوطن فتطلقه فوق المتاريس والمصفحات وفوق هذا الفضاء المستباح، يغنى أغنية لاتنتهى. لا يتوقف عن التحليق والغناء. تعبر القضية أوراق القصائد والروايات والمسرحيات فلا تتخفى وراء الشخصيات المرسومة وإنما تخلق شخصياتها القادرة على صنع حركتها بوعى شديد. تعبر حدود الأقواس وعلامات الترقيم فنحن لم نعد نتكلم إلا بين قوسين ولم نعد نتحرك إلا بين هامشين.

وفى مسرحية ثورة الزنج(**) للشاعر معين بسيسو تواجه القضية عبر رحلة الأيام بكل تفاصيلها حيث «تستدعى الكلمات والتعابير بصورة قصدية ليس الحدث السردى نفسه وحسب، وإنما أيضاً كل المنظور الأدبى والتاريخى والفلسفي الذى ينبغى على القارىء وضع

(*) يوجينيو باربا.
(**) قدمت ثورة الزنج لأول مرة بالقاهرة فى فبراير ١٩٧٠ وقام باخراجها نبيل الألفى.

الشخصية أو العمل فيه»(*) القضية فى علاقاتها الجدلية بالأنظمة السياسية والتى تحاول تعليقها فى برواز أنيق بجانب كرسى العرش، أيقونة تسيج بركتها القصور وتستحيل ظلا وارفاً يقى تلك الأنظمة من قيلولة الضمير والواجب التاريخى، ومن ثم فان القضية هى وحدها القادرة على المرور من إشارات الضوء الأحمر الدولية والعربية، والوصول إلى محطة ثابتة وصندوق بريد لايتغير فى لحظات، قادرة على هز عروش البلادة وتخليق ملامح الثورة والبراءة.

الجزء الأول من المسرحية يتكون من ثلاث لوحات، تقدم لنا اللوحة الأولى الرجل التيكرز والرجل الغسالة وهما يغسلان التاريخ ثم يعيدان صبغه مرة أخرى بالألوان، فاللون الواحد يقتل والحبر الواحد يقتل والوجه الواحد يقتل، ومن ثم ينبغى قتل الأبطال والتاريخ ذاته وإعادة صباغتهم من جديد ونشرهم على حبال الزيف والنخاسة، فتختلط الملامح وتضيع التفاصيل، ولايتبقى غير مايمكن أن يحقق ربحاً، ولا أحد يستطيع أن يتوقف أمام عملية القتل بالكلمات، الكلمات المرتعشة لوعة أو الكلمات الدراكولا، ولا أحد يستطيع أن يعاقب من يقتل بالحبر حتى لو كانت الضحية هنا هى التاريخ، وكل العباءات التى غطت عرينا لحظة العاصفة والسيوف التى رفعت عن وجهنا نقاب الموت.

الرجل الغسالة: إنك تهذى..
لن يخرج أحد من هذى الغسالة..
ما أتعسهم..
كانوا من قبل يدسون السم بشريان التاريخ..
ويعاقب أو يهرب من دس السم..
لكن من سوف يعاقب من يقتل بالحبر...؟
من يقتل تاريخاً، من يقتل أبطالاً بالحبر؟ ص٨.

إنه قتل هادىء، اليف زئبقى ودون ثمن. ويقترح الرجل الغسالة تصوير وجه فلسطين التى أصبحت «مانيكان» فى واجهات المحلات العربية نراه بدهشة ولانتوقف، أصبحت تذكاراً جميلاً نحمله فى حقائبنا بعد زياراتنا السريعة، وتدخل فلسطين مرتدية جلبابا أسود ملىء بالحبر محتجة على تصوير وجهها داخل غسالة المزايدين ، ذلك الوجه الزجاجى الذى يكسر كل صباح، ليصنعوا منه مرآة لغوانى النضال الوهمى.

«المرأة تتقدم حتى تصبح فى منتصف الحلبة»
عظمى ينحت أمشاطاً من عاج
شعرى قصوه وباعوه
أصبح هذى الباروكة أو تلك الباروكة

(*) صعود الرواية ـ أيان وات

أنا فى واجهة متاجرهم تلك المانيكان
مانيكان فلسطين
تظهر حين يريدون
وتغيب عن المسرح حين يريدون... ص١٠

ويرفض الرجل التيكرز وجه فلسطين لأنه قريب، إنه يريد وجهاً ينهضه من مقبرة التاريخ، يصبغه ويؤلفه ويلونه كيف يشاء، ويقترح وجه عبد الله بن محمد قائد ثورة الزنج والتي قامت فى العراق فى القرن الثالث الهجرى، إبان حكم الدولة العباسية فى مواجهة الفقر والجوع وقهر السلطة، وقد استمرت الثورة من ٢٥٥ إلى ٢٧٠ هجرية وتميزت تلك الفترة بالعنف والدموية من الجانبين.

وعندما يقترح الرجل التيكرز ثورة الزنج فهو يؤكد انها عملية آمنة، فسوف يكون التاريخ وخصيان التاريخ بجانبهم، فعبد الله ابن محمد قد قتله المعتمد مرة، وقتله وراقى القرن الثالث مرة، وها هم الآن يضعون السكين على عنقه فى القرن العشرين، ويرفض الرجل الغسالة أن يصل جسراً ما بين القرن الثالث والقرن العشرين، حتى لو كان هذا الجسر مجرد عود ثقاب، فعندما تعبر ثورة القرن الثالث إلى ثورة القرن العشرين تكون المعجزة أو المجزرة، ولذلك فهو يصر على تصوير وجه فلسطين وينتزع كامير تشبه المدفع الرشاش من فوق الحبل.

إنى أسألك الآن..
من يبكي أكثر..؟
رجل يشهر فى القرن الثالث سيفاً ويموت...؟
أم رجل فى القرن العشرين
لايعرف كيف يموت...؟

فإذا كانت الطلقة تنغرس فى اللحم مرة واحدة وتقتل رجلاً واحداً، فإن الكلمة أو الكاميرا تنغرس فى اللحم آلاف المرات وتقتل آلاف الرجال، أقسى أنواع القتل هو القتل المعنوى، أن تحس انك بلا وجود ولا تاريخ ولا هوية، شيء هلامى لايتحرك ولايتقدم ولا يتوقف، شيء غيرمحسوس.. لا جثمان.. ولا حتى مقبرة.. ولا أحد يبكى عليك أو يرفع صورتك من كومة الرماد والحريق. بينما يتحرك التاريخ من عباءة السلطة مرتدياً ملامحها الكالحة، قطار سريع لايتوقف فى محطات الفقراء والمناضلين إلا ليمر على أجسادهم، ثم يجرى لها عملية ترقيع بحيث يصبح الموت ضرورة والعيش انتحاراً.

ثم نأتى إلى اللوحة الثانية تلك اللوحة التى تلخص القضية ببراعة وقسوة ، تتجمع تفاصيلها الصغيرة وديكورها البشرى لتشكل لوحة مأساوية تقترب بواقعيتها إلى حد العبث والجنون المطلق. إننا فى هذه اللوحة التى تشكل ديكوراً جامداً ــ بداية ــ لفيلم فلسطين فى

القلب الذى يتم تصويره، نصطدم با لهندى العربى الأحمر المصلوب، والرجل رث الثياب الذى يتسول من أجله سروالاً وجرة زيت أو عسل، انه يجلس بجوار الصليب ممسكاً بجمجمة يتسول بها. قفص ضخم عيدانه من البوص الرفيع مثل أقفاص الدجاج، ومن خلف هذه العيدان تطل وجوه رجال ونساء، بعض الرجال فى ثياب رعاة البقر الأمريكان، والبعض الآخر فى ثياب عادية، وبعض النساء فى الثياب التقليدية للفلاحة الفلسطينية، يجلس امام القفص رجل فى الثلاثين يرتدى المايوه وفوق رأسه مظلة ملونة. فوق سطح القفص ترتفع منصة فوقها منضدة فى شكل حدوة الفرس وفوقها رصت أكياس الرمل كأنها المتاريس، فوق الأكياس نصب مدفع رشاش إلى يمينه ميكرفون وإلى يساره ميكرفون. هناك أيضاً بقرة سوداء مكتوب عليها تبرعوا لفلسطين، يجلس تحت بطن البقرة رجل يحمل جردل بينما يقف وراءه ثلاثة آخرون ينتظرون دورهم. يجلس رجل آخر وهو يرتدى سروالاً يحمل ألوان العلم الفلسطينى، وقد كتب بحروف كبيرة على صدره العارى اسم مدينة غزة والقدس ويافا، وأمامه مفرش قد رصت عليه بعض الزجاجات والأحجار وصندوق زجاجى بداخله روث بقر.

وعندما يهتف الرجل الغسالة «حركة» تتحرك هذه الديكورات البشرية، رجلان عريانان يلتحمان بسيفيهما، يصرخ الرجل الذى يرتدى المايوه.

مهندسون..
مدرسون..
مدرسات..
فلاحون وعمال.
شعراء وشهداء وأبطال..
حتى أبواب منازلكم.. حتى أبواب مكاتبكم.
تقبل كل العملات..
وأننا لعائدون..

إننا لعائدون.. ص١٩

فيصرخ الجميع فى القفص وراءه إننا لعائدون. ويبدأ الرجل الذى كتب على صدره غزة والقدس ويافا فى عرض بضاعته، خطب وأبيات قصائد وروايات، روث من أرض المزود فى بيت المهد ورماد جثث المذبوحين فى دير ياسين وشعرات من رأس جواد صلاح الدين، ولاينسى أيضاً حفنة رمل من شاطىء يافا تذكاراً، ووسط هذه المرارة التى تهشم الزجاج الذى تتوارى خلفه، تجذب أعناقها من الرمال وتواجهنا بالشمس، تجعلنا نرى السيف وهو يخترق جلودنا الميتة من كثرة التخدير وإدمان البلادة، وتجعلنا فى ذات اللحظة نري ا لدم وهو ينفجر دون أن نشعر به، لربما أدركنا لحظة أننا نموت على قارعة الزمن الموبوء دونما ثمن.. وسط هذه المرارة والأختباء خلف المرايا المقعرة، يدخل عبد الله بن محمد صاحب الزنج وقائد ثورتهم، بعد أن قرر ان يعبر حدود دور الكومبارس المرسوم بالطباشير على حوائط

القرن العشرين، إلى مدن الحقيقـة، ليخرج هذه الوجوه من أقنعتها الملونـة، وينزع عنها ثياب التنكـر ، ويقطع الخيـوط التى تحرك الـدمى فتسقـط فى منتصف الحلبـة، يواجههـم عبداللـه ويقتلع الوجوه من جذورها، فالرجل الذى يمسك بالجمجمة يتسول بها هو بشار الذى كان يتاجر بجلود الزنـج فى القرن الثالث، ويلقى بعيونهم لينقرها فى الصبـح دجاج المعتمد وعند الظهر ديـوك جواريـه فيسرى عنه، والـرجل الذى يـرتدى المايـوه ويصرخ إننا عـائدون هو النخاس أبـن عتيق هرب من القـرن الثالث ا لهجرى ليتـاجر فى فلسطين بضاعته الـرابحة فى القرن العشرين. والرجـل الغسالة هو ابن قتام مـورد الجوارى ومحركها على تخت المعتمد، و الرجل التيكرز هـو مقاول توريد الشعراء إلى باب الخليفـة. إنهم سماسرة القضية والمتاجرون بها عند بوابةالتاريخ، الواقفون فوق جثث المدن يبيعون حتى أكفانها.

ويـواجه عبـدالله بـن محمـد الرجـال والنساء فى القفـص المرتـدين عجـزهم، النـائمين كالـدجاج بانتظـار النصل المرهـف.. لقد أرتضوا أن يـأكلوا خيولهم قبـل أن تدرك مسـاحة الفعل، اختـاروا أن يحركوا سيـوفهم فـوق جلودهـم واخذهـا تجار القضية نعـالا وملابـس ومايوهات

الرجل فى ثياب عبدالله من محمد.
ـ لكن أنتم.. أنتم ، إنى أعرفكم..
كنتم فوق ظهور خيولكمو وسيوفكمو فى أيديكم..
مثل ملائكة الله.
يازنج البصرة والأهواز..
ريشكمو أصبح أكليل ابن الأسحم..
جلدكمو مايوه ابن عتيق..... ص ٢٥

إنهم مجرد كومبارس لايملكون الحرية فى تعـديل الكلمات أو تبسيط الحركة، أو الظهور أكثر من الوقت المحدد ثم يتوارون خلف الكواليس بإنتظار حركة جديدة ساكنة، حركة آلية من وإلى منطقـة الطحالـب والعفن ومن ثـم يتحرك عبداللـه بن محمـد الى منطقة الإرتجال.. منطقـة الفعل الـوقتـى وليس الفعـل المحفوظ، فبعـد أن يطـارد السماسرة يتقدم إلى القفـص ويضرب عيدانه بسيفه فاتحاً بوابة النهر.. إما أن يفيض.. أو يموت فى الأرض النور.

ـ انطلقوا الآن..
كونوا ماشئتم..
زنجاً فى القرن الثالث للهجرة
أو زنجاً فى القرن العشرين...
إن عليكم أن تنطلقوا الآن.
لا يستأذن عبد من قيصره..
كى يعلن ثورة...

لقد بدأت الرحلة وعليهم أن يختاروا الآن ما بين طواحين الرق وبين خيول الثورة، مابين السيف أو القبر.. مابين صليب القهر والرمادة وبين قلادة الوطن. لقد جفت كل الأحبار، وعلينا أن نبدأ نحن الكتابة باللون الذى لايتوقف عن النبض.. لون الفقراء ا لمقهورين. لقد قدم لنا معين بسيسو فى تلك اللوحة والتى تعتبر بتركيزها ورؤيتها الشمولية أفضل مشاهد المسرحية، وتعتبر بكل دلالاتها الحركية والصوتية تكثيفاً رائعاً للقضية، قدم لنا بقع الدم المتناثرة فوق الأوانى الخزفية والحلى والجوارى والسيوف العربية التي تشتهى الدم العربى، بحيث يجعل وعينا الاجتماعى والأخلاقى والسياسى أكثر قوة وتحركاً بفعل مساهمته التخيلية فى هذه اللوحة، والتى تمتلك رهافة حس إلى أرفع درجة تجاه وقائع التجربة، فالآدب «هو الوسيلة الأكثر رهافةوالأكثر ديمومة التى وجدها الإنسان ليتصل بأشباهه»، إن إحدى وظائفه، وليس أقلها أهمية، هى إعطاء أولئك الذين أتقنوا لغته شيئاً ما لم يتمكن أبداً أى مجتمع من تقديمه لهم(*) لأن المجتمع سوف يجعلنا بالتأكيد نركب نفس العربة التى يركبها ونهبط فى نفس البقعة التى يهبط فيها، سجعلنا مشدودين داخل حركته التي ينظمها إيقاع الاتجاه الواحد والرؤية الواحدة ويجعلنا نرى من قوس قزح لوناً واحداً يتبدل كلما غير المجتمع عدساته السميكة المضبوطة على نفس الإطار، ومن ثم فإن الأدب يملك أن يدفعنا إلى إيقاع مغاير خارج نطاق اللون الواحد، وهذا ما فعله معين بسيسو فى المشهد الثانى، حيث دفع بنا إلى قمة التل لنرى الوادى بكل تفاصيله، فنحمل مسئوليتنا هابطين مرة أخرى إلى منطقة المشاركة والمحاولة واصطياد طائر المدن المحترقة.

نعود فى اللوحة الثالثة إلى القرن الثالث الهجرى، إلى بيت عبدالله بن محمد وزوجته وطفاء الجارية السابقة فى قصر المعتمد. وهما ينتظران البحرانى بينما تداوى وطفاء أحد العبيد من آثار الجلد، لقد أصبح سوط المعتمد لا يشتهى إلا لحم العبيد الخائفين حتى من صرخة الألم، وصار سيف المعتمد لايرقص رقصة الموت إلا فوق أعناق العبيد ا لراقصين ـــ رغم الرأس المقطوع ـ فى حلبة الألم والدهشة خوفاً من المعتمد، لقد صار الزنج تحت وطأة الرعب يجمعون دمهم ليشرب المعتمد نخبة المسائى.

العبد: وطفاء..

عبدالله..

قط خليفتنا يكبر..

أصبح فى طول المئذنة.

وفى عرض البصرة..

أين ستخفين الثديين..؟

أين ستخفين العينين..؟ ص ٣٣

(*) الأدب والمجتمع ـ أيان وات.

ولم يعد فراش عبدالله بن محمد يتسع لكل الزنج المجلودين المقهورين، ولم يعد قلبه الذى يقتسمه الزنج يكفى جوع السنين، وهاهو الآن يعبر الرجل الغسالة رافضاً أن يخرج لهم أحد بعد الآن، لقد بدأت الأرض تترنح وترتعش وتنهض حاملة فى يدها السيف، لتقتل أولاً خوف الزنج المصلوبين على بطش المعتمد، ثم تتحرك نحو القط الذى يكبر وينام فى طرقات البصرة، لم يعد الخوف يجدى بعد أن حاصر الجميع، حتى وطفاء تخاف، تخاف على عبدالله وعلى البحرانى، وتخاف على البصرة، يطاردها خوف الجارية وهى تحبو إلى مذبح المعتمد، صار الدم الذى يجرى فى العروق ملوثاً بالخوف، وأصبح الخوف ظلنا الذى يلازمنا فى النهار وفراشنا الذى يضمنا فى الليل. إن وطفاء عندما تخاف على طفلها لاتدرك أن كل صباح تطلع فيه الشمس، تتحول أشعته إلى سياط تنغرس فى ظهور الزنج، تتحول إلى حبال تلتف حول عنق الزنج، تصير البيوت قططاً تستوحش حتى تلتهم الزنج.. لقد صار الخوف موتاً جديداً وعليهم الآن أن يبدأوا الحياة.

عبدالله:

خفنا من نطع ومن سيف المعتمد طويلاً..
فلماذا لانفرش نطع المعتمد ونأكل فوقه..
أو نصنع منه قربه..
يشرب منها الزنج..
أو نعطيه للإسكافى كى يصنع منه
للزنج نعالاً..
ماذا بقى بأيدينا لنخاف عليه..؟ ص ٣٧

ويأتى البحرانى ليخبرهم أنهم قتلوا «أبو يوسف»، لقد كان يقوم بحراسة سد طينى لمدة ستة أيام، وعندما نام واقفاً من التعب تسرب بعض الماء من السد، فقاموا بغرسه فى الطين ليسد بجسده الثغرة التى يتسلل الماء منها، وعندما صرخ العبيد عندما رأوا «أبو يوسف» وهو يموت دون أن يملك حتى اختيار موته، صرخوا من الألم، فقيدوهم وألقوا بهم فى قرب بعد أن وضعوا فى كل قربة ثعباناً وحدأة، ثم ألقوا بهم فى المستنقع وتفاصيل غرس العبيد وإلقائهم أحياء فى المستنقع، قد التقطها معين بسيسو من التاريخ، كذلك شخصية البحرانى والذى كان يكيل القمح، فأرادت بطانة المعتمد بأمر الله أن يمضى فى كيل دماء الزنج.

لم يعد أحد من الزنج يعرف كيف يموت، لكنهم يعرفون شيئاً واحداً هو أنهم سيموتون جميعاً، وأنهم يطفون الآن فوق مستنقع المعتمد، فإما أن يحاولوا الخروج إلى الشاطىء مهما كانت دموية هذا الخروج، وإما أن يغوصوا فى المستنقع تلدغهم الثعابين و تنقر عيونهم الحدأة ولايسمع أحد صراخهم.. عليهم أن يختاروا الآن. فخاتم المعتمد يضيق على البصرة والأهواز، وهاهو الأراجوز يمسك فى يده اليمنى حبلاً فى نهايته كيس صغير، وفى يده اليسرى حبلاً فى نهايته رأس يتأرجح وهو يحرك الحبلين وعليهم أن يختاروا.

الأراجوز: كيس الذهب ونخلات «عشر» للطائع.
للعاصى، هذا الرأس المقطوع..
يا أهل البصرة..
يازنج البصرة..
اختاروا بين الكيس وبين الرأس المقطوع.
اختاروا بين الذهب وبين الدم.. ص ٤١ ـ ٤٥.

ويتقدم عبدالله بن محمد ليضرب بسيفه الحبل الذى تتدلى منه الرأس فتسقط على الأرض، ويحملها بين يديه تذكرة الدخول من بوابة الثورة، وطلسم الخروج من كهوف الخوف.

عبدالله بن محمد: يا أهل البصرة..
يازنج البصرة..
اخترنا الرأس المقطوع..
اخترنا الرأس المقطوع..

لقد اختاروا الرأس المقطوع ولامفر.. اختاروا الدم الذى يغرق قط المعتمد ونطع المعتمد، اختاروا الثورة.

وإذا كان الحدث قد تلكأ فى اللوحة الثالثة فى نهاية الجزء الأول، فإنه قد تعثر فى اللوحة الأولى فى الجزء الثانى، بل وكاد يسقط فوق حافة العودة للوراء الصخرية وإعادة رصد تفاصيل سابقة، وإذا كان التداعى الميكانيكى يتحقق على أساس التقارب بين الصوت والمعنى بسرعة أكبر كونه مألوفاً أكثر، وهذا ما تحقق فى اللوحة الثانية بحيث تم اختزال دور التداعى الميكانيكى إلى أدنى حد ممكن، فإنه قد افتقد فى اللوحات التالية هذا التقارب فبدأت الكلمة تموت بسرعة، حقيقة فإن «الشخصية فى المسرحية الشعرية ناجحة لابقدر ماهى واقعية بالفعل أو بالامكان، ولكن بقدر ماهى مؤثرة بحضورها وبدورها فى هذا البناء الشعرى، الذى يجب أن يعكس ـ فى نهاية الأمر ـ تجربة انسانية عميقة تحملنا على المشاركة فيها، لابها تحمل من متعة بسيطة ممثلة فى الحبكة وتطور الحدث، ولكن بالمتعة الأعمق والأغنى الممثلة فى النفاذ إلى هذا العالم، الذى تخلقه فى وجدان المتلقى من خلال التباين والتنوع والصراع كذلك»(*) فإن معين بسيسو قد افتقد هذه المتعة الأعمق والأغنى خلال اللوحات التالية، بمحاولات كسر الحاجز مابين الماضى والحاضر كسراً فجائياً، فتتعثر الرؤيا وتتناثر الشظايا، ومحاولة ادخال قصائده السابقة ـ دون تصريح مرور ـ إلى منطقة العمل

(*) مساحة للضوء مساحات للظلال ـ فاروق عبدالقادر.

فأحدثت ارتباكا وتوقف الشعر فى منطقة الجليد. لقد حاول معين أن يعيد تكبير تفاصيل اللوحة الثانية فاهتزت الصورة وبهتت الجزئية الأساسية، لأن عملية التكبير هنا لم تتم من خلال جدلية العلاقة بين هذه الجزئية وبين التفاصيل الأخري.

فى اللوحة الأولى من الجزء الثانى يعود معين بسيسو مرة أخرى إلى الرجل الغسالة والرجل التيكرز، وحكاية تمرد الكومبارس على الأدوار المرسومة، وهى عودة تفتقد اتساقها الدرامى وإيقاعها العام، فقد حدث التمرد فى الجزء الأول وبالتالى لم يكن هناك ضرورة للتوقف أمامه ثانية، خاصة أنه لم يضف جديداً، بل كان التوقف هنا وقطع الحدث مجرد تنويعة قديمة للحن يفتقد بالأساس إلى الهرمونى. الرجل الغسالة هنا يتهم الرجل التيكرز بأنه قد أوقعه فى بئر القرن الثالث الهجرى، ومأزق استدعاء عبدالله بن محمد، فقد تمرد الكومبارس جميعاً ولم يعد هناك كومبارس واحد يمكن تحريكه، ويقترح الرجل التيكرز أن يقوم بتأليف أكثر من عبدالله وإطلاقهم فى أسواق الأهواز وسوق بغداد وسوق البصرة، فلا تعرف العبيد أى وجه تتبعه وأى رجل تمضى وراءه، ثم يتوقف الحوار بعد ذلك عند حدود تقديم المعلومات بشكل تقفز فيه الكلمات فى نفس المنطقة، دون محاولة التخلق والحركة، فقد سقطت البصرة فى يد عبد الله بن محمد، وبدأ الخليفة المعتمد يعد جيشاً بقيادة أخيه للقضاء على ثورة الزنج، ان الحوار فى هذه اللوحة يأخذ شكل الدائرة المغلقة دون محاولة الخروج إلى رحابه الأشكال الأخرى، فالحوار الذى بدأ فى الجزء الأول يكمل الدائرة، يعود الآن فى بداية الجزء الثانى بنفس تراكيبه وكلماته.

الرجل الغسالة. البصرة..!؟
البصرة سقطت فى يد عبدالله بن محمد.
الرجل التيكرز: سقطت فى يد عبدالله بن محمد.. ص ٥٠

التكرار هنا لايؤدى إلى صيغ الدهشة وتفاصيل المأساة، لايتحرك حتى إلى منطقة الوعى عند المشاهد، بقدر ما يصبح مجرد مجموعة من الصور المكررة لايمكن المفاضلة مابين الأصل وبين النسخ، فالكلمات المكررة لاتلد دلالات درامية فى هذا العالم المصنوع، لكنها تتحرك من سطر إلى سطر عجفاء عقيم، وها هما الرجل الغسالة والرجل التيكرز يتبادلان نفس ا لحوار الذى دار بينهما فى الجزء الأول حول خروج ــ رجل قد قتلوه من قبل ــ من الغسالة وبيده سيف أو خنجر، وأن هذا الرجل قد خرج بالفعل، ثم يتساءل الرجل الغسالة عن أى الطرق يجب أن يمضوا فيها الآن.

الرجل التيكرز: كل الطرق تقود إلى البصرة..
كل سيوف المعتمد تقود إلى البصرة..
فلنتبع خيط الدم.. ص ٥٢.

وخيط الدم يؤدى إلى ساحة ا لموت وغابات الرؤوس المعلقة فوق الحراب، وهى ماتبقى الآن من ثورة الزنج.. ساحة من الجثث والدم والعمائم.. لقد انتهى كل شىء ولم يعد هناك

غير انتظار البرق الذى يخترق هذه السماء الكابية، لقد سقط الرفاق فى اللوحة الثانية والتي يفتتحها الرجل صندوق الدنيا بكلمات لاتصبح صوتا بما يحمله من دلالات مغايرة للأصوات الأخرى، بقدر ما يصبح مجرد صدى للأصوات السابقة، متوقفا عند حدود الترديد المشوش، فهو يتحدث عن العبد الذى كان يحب جارية السلطان وكيف قال للسلطان وللزيف وللكذب: لا، فى الوقت الذى قال فيه الجميع: نعم، حتى هذا الترديد لا يصلنا من خلال صياغة جديدة أو تراكيب لغوية وشعرية تكون أكثر قدرة على طرح العالم، بقدر ماتصلنا من خلال التكرار والذى يخلق نوعا من رتابة الصوت وبرودة المعنى «كان يحب.. عبد ياسادة.. عبد كان يحب.. من كان العبد يحب.. لكن ذاك العبد أحب ـ آه حين العبد يحب..» ص٥٤ ـ ٥٥.

ثم يأتى عبد الله بن محمد، يعبر تلك الساحة القاتلة والتى صار الرفاق فيها مجرد رءوس باردة. وصار وحده واقفاً بين موتين. كان عليه أن يتبع خيط الدم، أن يغرس خنجره فى طبل المعتمد ليسكت تلك النغمة العاهرة، أن يضرب بالصدر العريان جدار الزنازنة، فحين يكون هناك رجل واحد يملك كل الدنيا، فلابد وأن تشهر سيفك أو تبتلع السيف. «الآن لم يعد هناك غير ثلاثة فقط .. وطفاء التى تربط رأسها بمنديل أحمر .. والجنين المستقبل والحلم فى أحشائها.. وعبد الله بن محمد الذى كان يحلم بأن يبنى عشاً لابنه فوق سرير المعتمد. والآن يدرك الخطأ الفادح الذى ارتكبه منذ البداية، وبذرة السقوط التى حملها داخله منذ لحظة الثورة، فالثورة والعرش لا يلتقيان، والحلم بالوصول إلى ذلك الكرسى الفخ هو أول درجات السقوط، فما بين الثورة والسلطة مساحة من الدم والموت والعسس المدجج بالحراب، وما بين الثورى والمتمرد مساحة من الوعى والقدرة على مواجهة تفاصيل المرحلة ربما لم يدركها معين بسيسو. لقد بدأ عبد الله بن محمد رحلته فوق الحلم بالعرش، فكان لابد أن يسقط فوق حلبة الهزيمة.. ها هو الآن يدرك ذلك ولكن بعد أن خسر كل شىء، ودفع الرفاق الثمن الفادح.

عبد الله بن محمد: أنا أعلم لكن بعد فوات الوقت..
أستيقظ ورؤوس حرابهمو تجرح عنقى..
إن الثورة والعرش ..
لا يلتقيان على مائدة واحدة ياوطفاء ..
أعلم بعد فوات الوقت.
أن الثورة..
ليست أبداً تلك الثمره..
تتدلى من فرع الشجرة..
تخطفها ـ قبل يد السلطان الجائر..
يد ثائر..
يحلم أن يصبح سلطاناً آخر ص ٥٩

لم يعـد الآن غير الثلاثـة فوق أرض المعتمـد وبين سيوفـه المشرعة، وتحت حـوافر لخيلـة المسرعة.. ولم يعد هنـاك بين غابات النخيل التى تسـاقط رءوساً بلا وطن، غير غـزالة الثورة التى تعدو فى البرارى تطارهـا كل كلاب الصيد وبنادق القتلة المأجوريـن.. انتهى حلم ذلك المتمرد ولم يعد لديه شىء يمنحه لوطفاء أو لطفله القادم. كل مايشغله الآن وهو واقف مابين موتين.. موت الحلم وموت الواقع، ماذا سيكتب عنـه الوراقون ببغداد، ورغم أننا ندرك من خلال اللـوحات السـابقة الفعل القـادم، ونستنتج مـاسوف ينقله الـوراقون الـرسميون لأن أقلامهم تبدأ من محبرة المعتمـد، وتنتهى فوق أوراق المعتمد، إلا أن معين بسيسو يصر على أن يقدم لنا الإجابة وبشكل مباشر

المدرس: خلفى وبصوت واحد..

يسقط عبد الله بن محمد..

الأطفال كالجوقة:

يسقط عبد الله بن محمد.. ص ٦١ ـ ٦٢

لم يعد عبـد الله بن محمـد وهو سط حلبـة الموت يعرف شيئـاً، لأنه منذ أول الحلـم وهو لايدرك تفاصيـل المرحلة، فقد توقـف به عند حدود التمـرد وألبسه ثياب المتمرد التـى تفتقد الرؤيـة وجدلية العلاقـة مابين الثورة والسلطـة، فبدأ وكأنـه يريد أن يصل إلى طـرف السـلك الآخر، فيعتلى الكرسى الأنيق وسط تصفيق الجماهير لمهارته، لقد أبحر بالسفينة إلى الشاطىء الذى تمناه هـو كفرد، فأغرق الجميع وأسلـم نفسه لارتفاع الموج الوحشى .. لقـد كان يعيش النهاية دون أن يدرك منذ اللحظة الأولى فكان عليـه أن ينتظر صليبة وأن يصعد فوقه دون أن يمتلك حتى القـدرة على اعطاء اسم لأبنه الذى يجىء، لم يعـد يستطيع اختراق عباءة الحاضر الدامى، عاجزاً عن أن يمنح المستقبل غير هذه الأشلاء..

عبد اللـــه:

لم نترك لهمو غير الإشلاء..

فلنترك لهموا الاسم..

سيسميه من سوف يجيئون..

سوف يجيئون

قد ينتظرون طويلاً لكن سوف يجيئون ..

فى القرن الرابع أو فى القرن العشرين.. ص ٦٣

ويمضى كـل منهما فى طريقـه.. وطفاء تخرج مـن دورة الزمـان لتلد فى القـرن الغشرين، وعبد اللـه بن محمد إلى صليبة الـذى قطع أخشابه أحـد الزنج، وسيرفعـه فوقه أحد الـزنج، ويدق المسمار بكفـه أيضاً أحـد الزنج.. كـل منهما إلى قدرة المنزوع مـن أوراق التاريـخ. حتى الثـورة أصبح قـدرهـا أن تلد الطفـل الأول والثـانـى للسكين، بينما تنصب الكمائن للطفـل الثالث.. وهـو فى الواقع ليس قدر الثـورة الذى نلفها به ثـم نبكى، بقدر ماهو خطـؤنا الذى نخلعه عن أجسادنـا لنستريح، لأننا نشحذ سكين الموت ثم نسلمها إلى معتمـد العصر ليذبح

بها أطفالنا.. نبكي قليـلاً ثم يمضى كل منا بعد ذلك إلى صليبـه مستسلماً بائساً.. وفى لحظات الصلب نحلم بـأن تمر الطيور فوق أجسادنـا فتحمل أعلام الثورة، تسقطهـا فى أرض أخرى غير هذه الأرض الخراب، لعلهـا تورق من جديـد، تورق فى زمن يستطيع أن يمنحهـا الحياة والقدرة على الميلاد الدائم .. مجرد حلم يقفز فوق أسـلاك الواقع، لأننا لا نملك غيره.. حتى هذا الحلم كـان كثيراً على عبد الله بن محمـد ساعة الموت، فلابـد أن يصعد إلى صليبه دون أن يحمل معه بـذرة الحلم.. فيحاول الرجـل الغسالة إقناعـه بخيانة وطفاء التـى أسلمت نفسها للمعتمد، وأسلمهـا بدوره فى الصباح إلى الموت.. ويـدفعون بجنازة زائفـة أمامه فينهـار عبد الله بن محمـد، بعد أن توهم أن آخـر سرب من طيور الثورة قـد سقط فى قفص المعتمد بـأمر الله. ولكن صوت وطفـاء يصعد مرة أخرى إلى مدن الحلم.. تصرخ هـذا النعش كاذب، لقد نسجت علم الثورة خيطاً من دم وخيطاً من نور ولن يسقط أبداً.

وكـان عبد اللـه فى حاجـة إلى هذه الكلمات.. ينتظـر الصوت الحلـم ليرده إلى نفسه فهـو المتمرد المهزوم، قد أصبح بالضرورة يتأرجح بين حبـل الوهم والخديعة، مشنوقاً فوق حدود المباغتة .. لقد كان آخـر مايراه وأبعد مايراه هو عرش المعتمد، وكانـت آخر حدود الحلم هى بوابة قصر المعتمد، فلم يـدرك أن تلك الصلبان المرفوعة على الطريق هى نهايـة الرحلة وآخر نقطة يستطيع تجاوزهـا .. ولم ير هذا الفضاء المشتعـل وهو يطبق عليه ولم يحاول أبـداً أن يرى مدن الحقيقة إلا فى أرتعاشة الموت الأخيرة.

فى اللـوحة الثـالثة يتـم القبض على وطفـاء فى القـرن العشرين، ويبـدأ الرجـل الغسالـة والطبيـب محاولات إجهاض وطفاء، الطبيب يـرفض قتلهـا أو تعذيبهـاحتى لا تتحـول إلى شهيدة وقـديسة، ويطلب مـن الرجل الغسالـة أن يقوم هو بـإجهاضها فـوق خشبة المسرح، فالقرن العشرين لـن يأخذ ثأر قتيل من القـرن الثالث للهجرة. وينطلق الرجـلان بينما يدخل الرجل صندوق الدنيا ليقدم لنا فى منولوج طويل ماسبق وشاهدناه.

أما وطفاء..

فلقد عبرت كل جسور عذاب مخاض الحبلى..

مرت فوق الصدر سنابك خيل غزاة الأرض ..

وكأن هنالك درعاً فوق الصدر..

وانطلقت تحمل ثمرة عبد الله بن محمد.. ص ٧٧

فما الذى يضيفـه هنا، ومـا الذى يـريد أن يكشفـه لنا ويجعلنـا نتوقـف أمامـه بدهشـة أو بفزع..؟! لا شىء سوى إعادة صياغات بسيسو فى قصائدة السابقة، واستدعاء بعض الصور مـن دواوينه المختلفـة .. إنـه مجرد صوت شـارد يخترق الصفحـات، فيفصل مـابين الكلمات ومابين الأسطر، فنتوقف إلى أن نعيد لصق الصفحات مرة أخرى، وحين نعاود القراءة نكون قد أضعنا خاتم المعرفة والإدراك، وفقدنا مساحة التواصل.

فى اللوحة الرابعة تتم عملية إجهاض وطفاء التى تبدو وكأنها مشدودة بحبال غير مرئية إلى كرسى، والجلاد ـ العبد الذى تم استدعاؤه من القرن الثالث الهجرى ـ يغطى وجهه بقناع وينهال بالهراوة على قربة كبيرة منفوخة معلقة فى خطاف حديدى فى السقف. إنهم يريدون الطفل بأى ثمن .. طفل عبد الله بن محمد الذى كسر رغيف القرن الثالث الهجرى وأعطى نصفه لزنج البصرة، وأبقى النصف الثانى لزنج القرن العشرين، ذلك الطفل الذى سيتجاوز عباءة التمرد الذى لفها أبوه حول عنقه إلى فضاء الثورة المشتعلة . إنهم يريدون وبأى ثمن بذرة الوعى ووردة الريح، حتى لا تنبت فى أى أرض فيأكل الجياع، ومن ثم يصعدون حاملين القنبلة.. وعندما يخلع الجلاد قناعه تتعرف عليه وطفاء، إنه العبد الذى ضمدت له جراحه ذات يوم فى البصرة، ويدرك الجلاد العبد المأساة لقد أنهضوه من بين القتلى فى البصرة وأتوا به إلى القرن العشرين، ليجهض وطفاء ومن ثم يبقى فى القرن العشرين .. ما أعجب هذا الدور وما أقساه، أن يجهض العبد حلمه بيديه، وأن يقتل مستقبله ويضع الأغلال بمحض اختياره فى قدميه.

الجلاد: أنا من سقط تظلله راية عبد الله بن محمد..
ينهض كى يضرب بهراوته فى القرن العشرين ..
يضرب بطن امرأة أخيه وصاحبه. .
عبد الله بن محمد..
من بين جميع نساء الأرض ص ٨٤

لقد دفعوا بهذا العبد عبر الزمن مغيباً ليجهض حلم الثورة، فيحمل دمها عبر السنوات، لكنه يدرك الآن أن عليه إطلاق الحلم القادم من هذى الزنزانة، يفك أسر طفاء ويحاول أن يعود بها إلى القرن الثالث الهجرى، لأنه لا يعرف بيتاً فى هذا القرن يخفيها فيه، ولكن وطفاء تقرر البقاء رغم أنها لا تعرف أيضاً أى خيط تتعلق به وأى المساحات تحتويها، فاسمها أصبح فى قائمة القرن العشرين السوداء، ترفض أن تعود مرة أخرى إلى أبواب البصرة لأنها تنتظر الذين يجيئون فتمنحهم ذلك السيف المنقوع فى الدم، والذى خبأته لهم فى صدرها منذ القرن الثالث الهجرى. حتماً سيجيئون فتمنحهم أمشاط الرصاص وأصابع الديناميت والقنبلة، تنتظر المعلقين فوق الصلبان الواقفين وراء الأسلاك لا يمتلكون ثياباً ولا رغيفاً، لكنهم يحبون العالم ويحبون الثورة.

ثم نأتى إلى اللوحة الأخيرة والتى تتطابق مع مشهد صلب إسبارتاكوس بل تتشابه الملامح إلى درجة كبيرة، تكاد تصل إلى حد النقل أو إعادة تصوير اللقطة مرة أخرى. كلاهما كان يحلم بتحرير العبيد، وكلاهما أنتهى فوق صليبه، وكلاهما شاهد قبيل أن تحط الغربان السود على رأسه، امرأته وهى تمر حاملة ابنها ـ سواء على ذراعيها أو فى بطنها ـ الابن الذى سيكبر ليرفع الجسد المنهك من فوق خشب الصليب، الابن الاختيار الفعل الثورة. فى المشهد الخامس والأخير نجد صفين من المصلوبين يواجه كل واحد منهم الآخر، كل صف يتكون من خمسة، وكل مصلوب فى صورة عبد الله بن محمد كأنهم نسخ مكررة .. وتبحث وطفاء

عن الـوجه الحقيقـي الذي يخبيء تحت قميصـه أو تحت صليبه أقماطاً للطفـل..الوجـه الذى سيعطى المولود اسماً وعلماً وجواز سفر، يعطيه مـايعطى الأب لابنه، تبحث دون جدوى فقد تشابهت الوجـوه وتوزعت الملامح وضاعـت أقماط الطفل، ولكن صوت عبد اللـه بن محمد يرتفع الآن .. يـرتفع وقد أدرك في تلك اللحظـة ـ لحظة وعى نـادرة ـ أن الطفل هو الـوحيد الذى يستطيع أن يمنـح نفسه اسماً وعنواناً، هـو وحده الذى سيطير علمه فى السماء الـواسعة فلا يسقطه أحداً.

الصوت: لن يعطيه أحد بعد الآن اسماً
لن يعطيه أحد علماً وجواز سفر..
كانوا يختارون له ألوان العلم،
ويختارون له الاسم
لم يختر يوماً اسمه..
لم يختر يوماً علمه..
لم يختر يوماً خشب صليبه..
لكن هو وحده
من سوف يسمى اسمه ..
ينسج علمه ..
يتبع نجمه..
والصدر المثقوب،
جواز السفر المثقوب .. ص ٩٤ ـ ٩٥

هـا هو يـدرك الآن ساعـة المداهمة، أن هـذا الطفل هـو وحـده الذى سـوف يجمع هـذه الصلبان العشرة لتصير وجهـاً واحداً، وجهـاً حقيقياً تتحدد مـلامحه فى ضوء الطلقـة التى تمر عبر الأسلاك الشائكة، لقد توزعت قـوى الثورة، وعليه أن يعيد تجميع الخرز عقداً على صدر الحياة فيبـدأ الميلاد الحقيقى. وعلينـا نحن فى ذات اللحظة أن نخرج مـن مقاعدنـا ونتحرك ، ليس علينا أن ننتظر أن تلد البطلة بطلاً جديداً، وأن ينتصر هذا البطل الخرافى على كل الأعداء فنصفق لـه، وليس علينـا انتظار الجنّى الـذى سيخرج مـن مصباح علاء الـدين ليجمـع هذه الصلبان ويحقق المعجـزة، لقد كانت معجزة عبد اللـه بن محمد فى القرن الثالـث الهجرى هى يده التى تحمل سيفاً، وعلينا الآن أن نمد إيدينا جميعاً لنصنع معجزة الميلاد فى القرن العشرين، أن تصبح أيـدينا قنطرة إلى الثورة .. جسراً يعبر النهـار فوقه دون أن يخنقه الغيـم المسرع نحو المساء، ودون أن يتوارى خلف بوابة الخلافـات القبلية والصراخ والاتهامات .. علينا أن نبدأ جميعاً الفعـل الطلقة الخلاص التى تسقط الطغـاة وتنهض كل الجثـث العريانة وتقتـل خوف الجياع وخيام الزمن القعيد.

وطفـاء: مدوا أيديكم بالمعجزة الآن..
مدوها بالمعجزة الآن..
ولتتجمع هذى الصلبان ..
ولتتجمع هذى الصلبان.. ص ٩٨

هذه رحلة عبد اللـه بن محمد الذى حاول أن يصل إلى العـرش، فأدرك فى لحظات الموت أنهما مثل البرق والماء لا يمكـن أن يلتقيا، وقرر أن يترك للقادمين حـق أعطاء اسم لابنـه، ثم أدرك فى لحظات الصلـب أنهم لن يستطيعوا أن يمنحوا ابنـه شيئاً كما لم يستطع هـو أن يمنحه غير الاشلاء والعمائم المعلقـة فوق الحراب.. أدرك أن الصدر المثقوب بـالرصاص هـو جواز السفر وأن الطلقـة التى تخترق العربات المصفحـة هى الهوية.. وأن الحجارة التـى تنطلق عبر الشوارع المسيَّجة هى التى ستحرك هذه الخريطـة الساكنة ـ أدرك ذلك ولكن بعد أن عبر الحد الفاصل مابين الموت والحياة. بعد أن أعتلى صليبة بمحـض اختيارة، ذلك الصليب الذى كان يحمله فوق ظهره منذ البـداية ـ رحلة عبد الله بن محمد المتمرد ـ داخـل حدود النص ـ المفتقد لملامح الثورة، والواقف فى ذات الوقت على مشارف العرش السقوط.

الرحلـة التى رصدها معين بسيسـو شعرياً متـوقفاً عند حدود الكلمات الجامـدة، التى لا تتسع لتـأخذ شكل العالم، بقـدر ما تتقوقع لتعطـى المعنى اللغوى، بحيث تصبـح الشطرة فى تركيبتها النهائيـة عالماً من الخطوط التى تخضع لحسـابات المساحة التقريريـة، ولا تصبح عالماً قائماً بذاته، عالم مشتعل تتوهج فيه الكلمات.

البحرانى : قد مات أبو يوسف
ما أصعب ألا يختار الواحد منا
ياعبد الله بن محمد..
كيف يموت .. ص ٤٢

فلو حذفنـا مثلاً «ياعبد اللـه بن محمد» لما اختل سيـاق القصيدة مع العلم بـأن البحرانى يخاطب عبد الله.

عبد الله بن محمد: أنا أعلم لكن بعد فوات الوقت
أستيقظ ورؤوس حرابهمو تجرح عنقى..
أن الثورة والعرش..
لا يلتقيان على مائدة واحدة ياوطفاء ..

ولو حذفنا أيضاً «أستيقظ ورؤوس حرابهو تجرح عنقـى» لما اختل البناء الشعرى الواقف ـ كما قلت ـ عنـد حروف الهجاء وقواميس اللغة «إن مايمكن للمسرح أن ينتـزعه من الكلمة

هو إمكـاناتـه لتجاوز الكلمات والتطـور فى الفضاء والتـأثير الاهتزازى ذو الـوقع الخاص فى الإحساس» (*).

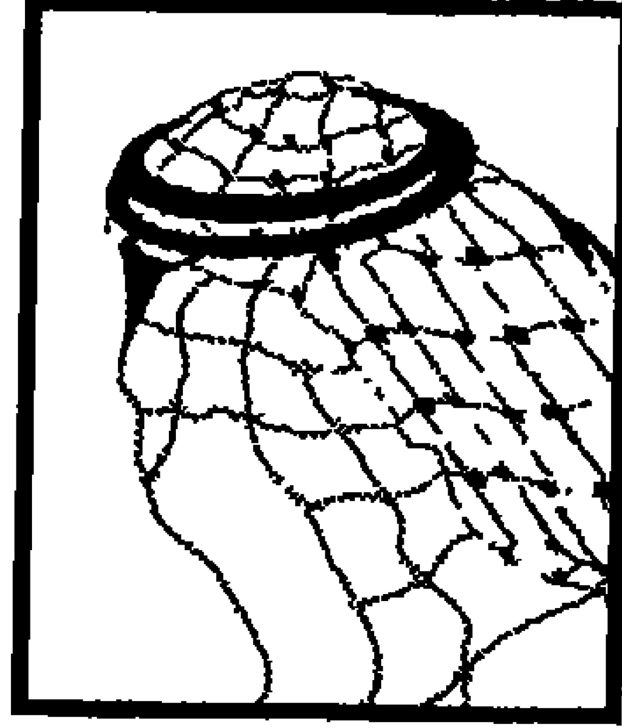
لكن الكلمة هنـا حتى عندما تتحـرك داخل الحوار لا تتخلق وتكتسب مـدلولات جمالية جديدة أو دلالات درامية، ولا تستدعى كل المنظور الأدبى والتاريخى والفلسفى الذى ينبغى على القارىء وضـع الشخصية أو العمل فيـه، بقدر ماتتحـرك هذه الكلمات كالنسـخ المكررة مفتقدة ملامحهـا الحية، فلا يتحقق بـالتالى التداعى الميكـانيكى على أساس هذا التبـاعد مابين الصوت والمعنـى، ومن ثم لا نبحر إلى مـاوراء الحروف حيث التجربة الـوعى، بقدر مانـرتد أمام هذا البناء المصمت.

الجلاد: المرأة سرتها خاتمها..
أعطينى الخاتم
وطفاء: أنا أعطيك الخاتم؟!
فكأنى أعطى جسدى
خاتمه..
خيط من رايته..
خاتمه .. خاتمه
الجلاد: خاتم من .. ؟
وطفاء: خاتمه هو وحده..
هو وحده..

فخلال هذه الأبيات القليلة تتكرر كلمة خاتم ثمانى مرات دون أن تحمل أى منها ملامح ـ داخل الصياغة الشعرية ـ تختلف عـن ملامح الأخرى، ولا تحمل دلالات مغايرة لدلالات الكلمة التى تسبقهـا أو التى تليها، وأنها هى مجرد طرقة تتكـرر بشكل منتظم فتصيبنا بالـرتابة وفقدان الألفة. إنها تفتقـد حتى تأثيرها الاهتزازى الـذى يخترق الإحساس والإدراك، تفتقد علاقتها الحميمة بتفاصيل العالم المرحلـة. هذا التكرار قد تحرك داخل أوردة العمل لأن معين بسيسو بعد أن قدم القضيـة بشكل مكثف رائع فى اللوحة الثانية مـن الفصل الأول، بدأ يعيد تكبير التفصيلات طوال اللوحات الباقية، فكانت أشبه بإضافة ساق خشبية فتصير الخطوات عرجاء. ثانيـاً: لأن معين بسيسو قد جمع مادة المسرحية وصياغتها عبر اللـوحات من قصائده المتنـوعة، وبـالتـالى تـوقف عنـد حـدود الـدروب المطروقـة مسبقـاً دون الـدخول إلى مـدن الاكتشاف والدهشة، دون محاولـة اختراق خط النهاية التى رسمناه من قبل ثـم توقفنا عنده، لأن اجتيازه فى هذه الحالة يصبح جهداً إضافياً نحن فى غنى عنه.

(*) انطونين أرتو ـ البيان الأول لمسرح القسوة.

هـذا التكرار والصـدى الصوتـى داخل العمـل لا يتوقـف فقط عنـد حدود الكلمـة أو الشطرة، ولكنـه يتجاوزه إلى الشخصيـات والأحداث فنعود إلى نفـس النقطة بعـد أن أغلقنا الدائرة .. فتمرد الكومبارس فى الفصل الأول لم تكن هناك أية ضرورة لإعادته مرة أخرى فى الفصل الثـانى، خـاصة أنـه يصبح أشبه بـالسكين الذى يشطـر الجسد نصفين .. وصـاحب صندوق الـدنيا الـذى يتكرر ظهوره طـوال اللوحـات لا يضيف جديـداً، وإنما يتوقـف عند حـدود ما قيـل من قبـل، فيعيد تـرديده مـرة أخرى ليـس لإثارة الانتباه أو الدهشـة أو الألم ولاحتى التكـرار الذى يخاطب الـذاكرة السمعية الضائعـة وسط بحيرة الذات الأنـا، ولكنه مجرد التقاط الصورة مـرات عديدة من نفس الـزاوية ولنفس المنظر وبنفس الحجـم. ومن هنا جاءت المسرحية مجموعة من الكلمات الجامدة والتى تتحرك إلى دائرة المباشرة وتدفع باللوحة إلى دوائر العادى، والكلمة التى تتوقف هامـدة بعد أن شبعت من الصراخ الطويل وتهالكت حروفهـا من كثـرة الدخـول والخروج مابين الحماس وبين التعـب.. حقيقة نحـن لا نريـد أن تسقط القضية فى تصريحات لغوية مخنوقة، لكننا نريد فى ذات الوقت أن تحتفظ اللغة ببساطتها وفى ذات الوقت قدرتها على التعبير، وليس التقرير مثل قصائد ومسرحيات الشاعر الأسبانى «جارسيا لوركا»، والتـى رغم بساطتها الشديدة تمتلك قدرة سحـرية على إعادة تشكيل العالم وصياغة التجربة الإنسانية بشكل فذ.



الحركة الرابعة

النار والزيتون..
التجربة والوعى

قاومى.. أيتها الأيدى الجميله..
قاومى.. أيتها الأيدى التى بللها ماء الطفولة
لا تبالى أبداً.. بأكاذيب القبيلة..
لم نحرر نحن شبراً من فلسطين.. ولكن
حررتنا هذه الأيدى الرسوله..

د. سعاد الصباح

حجر على حجر..

ويصمت المغنى.. يدخل حنجرته وينام.. وتنتحر الأناشيد فوق وردة البراءة والطفولة..

حجر على حجر..

تنهدم الخريطة البليدة.. تتوقف الفصول الأربعة، وتسقط شمسنا الأليفة فى ملوحة البحر وسخونة الدم، وتخضر السيوف الخشبية.

حجر على حجر..

تحترق البطولات الورقية فى مساحات الحجارة القنبلة، يكبر الأطفال فوق حد المذبحة.. يعبرون جسور البراءة إلى القتل المعلن، يقفزون فوق خاصرة الزمان، يرسمون بالحجارة والدم وردة.. وقنبلة.. وسيفاً يخترق الأقنعة..

حجر على حجر..

يدق أطفال المخيمات جلودنا فنندهش.. ندفع أيدينا فى ارتعاشتها الأخيرة وننام قبل أن نصفق.. يصعدون جبال الخطب العنترية، وتلال الأغانى والبيانات الحماسية، يرسمون قمراً مستحيلا وشمساً لا تعرف الغيوم. يسجنون ويحترقون ويموتون.. ونحن نندهش ونغنى لهم، لكننا أبداً لا نموت معهم ولا نسجن معهم. نحن عشقنا سجننا اليومى، واسترحنا فوق دفاترنا القديمة.

يكتب الأطفال فى كراريس البراءة.. حجر على حجر وتطلع الشمس.. دم على دم ونخترق السجون.. ذراع جوار ذراع فيستيقظ النهر .. يكتب الأطفال.. لا نحترف البطولة، لكننا نعيش لحظة مسكونة بالفعل والألم.. بالملح والبراءة.. بالوهج والحقيقة.

ويا أطفال العالم الآتى.. هذا زمان للموت.. أو للبطولة،

ومن كفر قاسم..إلى صابرا وشاتيلا تاريخ من الفعل النبيل، ومن الخروج الدامى إلى ثورة الحجارة، تنتفض الأيام الصعبة والسنوات الموات. تصلبنا على قارعة التاريخ مثل سبارتاكوس لاننزل من فوق الصليب الخشبى.. ولا يأتى المخلص العجوز عبر مساحة الزمن النائم، فنغلق أعيننا من وهج الشمس.

ويفتح الفريد فرج عينيه عبر اللون الرمادى، عبر الدهشة المؤقتة وغابات الذات المتحركة إلى النهر، الساكنة على بوابات الحلم والفعل البديل، وقبل أن يطلق ألفريد الكلمات الأسيانة أو الصارخة فى البرية فوق مساحات الورق، فتستحيل عوالم من الإعجاب والرثاء.. الدهشة والسكون.. البطولة والانتحار.. قرر أن يعبر سكون النهر إلى دوائر المباغتة.. أن يخرج من أشجار التأمل الواجب إلى صحراء الحركة الفعل، قرر أن يعيش الفعل بدلاً من تصوره وحتى تصبح الشخوص المتحركة على الورق محددة الملامح ومكتسبة لمصداقيتها.. شخصيات لاتتحرك باتجاه الفعل الفردى والخلاص الوهمى والموت انتحاراً، بقدر ما تتحرك على مساحة الوعى الجمعى والفعل الجمعى.. تتحرك لتلطم بقسوة المتفرج المسترخى فى

كرسيه المستمتع بحالة الفعل البديل الذى لا يكلفه حتى تحريك إصبعه، تجرحه وتؤلمه ـ إن كان يملك القدرة على الإحساس ـ وتدفع به إلى الحركة ومحاولة إعادة صياغة ذلك الواقع السلحفاة.. نخرج من حالة «التعبير عن» إلى «حالة التغيير إلى».

ذهب ألفريد بداية إلى مساحات المقاومة، عاش التجربة ولم يتوقف عند حدود المشاهدة، غاص فيها ولم يتحسس ملامحها إعجاباً، عاش التجربة ليس ككاتب يحاول تكوين بانوراما أدبية، بقدر ماعاشها كإنسان تؤلمه بشاعة هذا الموت، وتدهشة المفاجئة النبيلة وانفجار الأمكنة. الحياة التى تتوالد فى فضاء من البارود واللهب. ثم عاد إلى الوثائق والتاريخ ليعيد تشكيل هذه الصورة الحياة من خلال علاقتها بالواقع وعبر الأزمنة، وأنا أتوقف هنا عند رحلة ألفريد فرج لأن معظم الأعمال التى كتبت عن القضية الفلسطينية، اكتفت بالنقل السريع عن صور قديمة بهتت فى الذاكرة، وسواء كانت هذه الصور سالبة أو موجبة، لأن العملية الإبداعية تتوقف عند حاجز الذات الراغبة بداية فى استعراض قبضتها القوية فوق حلبة الفن. من هنا كانت مسرحية النار والزيتون(*) من أكثر التجارب نضجاً ووعياً بالقضية.

وحتى يرى ألفريد فرج الإنسان من منظور أكثر شمولية، وحتى يطرح القضية طرحاً لا تخنقة تأوهات الأسى الدرامى بقدر ما يكشف عنها عباءات الصراخ العويل، ومن ثم تصبح عارية عبر التاريخ. فقد استخدام ألفريد فرج المسرح التسجيلى لطرح القضية «ولا أجزم أن هذا هو الشكل الأمثل لعرض القضية الفلسطينية، ولكنى أؤكد أنه أحد الأشكال القليلة المناسبة (**)

وكانت مسرحية النائب للكاتب المسرحى الألماني هو خهرت والتى قام بإخراجها أرفين بسكاتور على خشبة مسرح الشعب الحر ببرلين، هى أول خطوة نحو المسرح التسجيلى. وهذه المسرحية تطرح فى فصولها الخمسة جرائم النازى عبر التاريخ الطويل، وقد خلت تماماً من الحبكة والعقدة التقليدية، كما أنها لم تحاول التوقف أمام أشكال الإثارة والتشويق من خلال نسج وقائع التعذيب بشكل متصاعد، وإنما حاولت عرض السلوك الإنسانى الجماعى تجاه التاريخ. ومن ثم فقد اتخذت وسائل فنية خاصة وجديدة لتحقيق وتعميق ماتريد توصيله.

«ثم جاء مارتن فالزر وبيتر فايس ونجحا فى تطوير المسرح فسلفيا وفنياً بحيث أصبح أكثر قدرة وملائمة لروح العصر، فمن الناحية الفلسفية أصر كتاب المسرح التسجيلي على الجمع فى وقت واحد بين قضية الإنسان بوصفه كائناً اجتماعياً يحمله ويحدد مصيره تيار التاريخ ومتطلبات النظام وعلاقات القوى في واقع معين، وبين قضية الإنسان كفرد. محاولين الغوص فى أعماق وجوده الفردى والتوسيع من نطاق حريته الفردية. وبتعبير آخر، فإن كتّاب

(*) قدمت مسرحية النار والزيتون على خشبة المسرح القومى فى أبريل عام ١٩٧٠ من إخراج سعد أردش.

(**) الفريد فرج مقدمة مسرحية النار والزيتون ـ مسرحيات عربية ١٩٧٠.

المسرح التسجيلى حاولـوا الجمع بين العنصر الـدرامى والملحمى فى وقـت واحد لخلـق رؤية أكثر شمولية للإنسان»(*).

أما من الناحية الفنية فقد اختلفـت وسائل التعبير بحيث لم تعد مجرد وسائل إيضاح. فإذا كان بـريخت وبيسكاتـور قد استخدمـا الوثـائق والأفلام والشرائح وأسلـوب المسرح داخل المسرح لشرح وجهة نظر محددة، أو تعميق موقف ما أو تـأكيد حالة معينة، فإن كتاب المسرح التسجيلى قد استطـاعوا تحويـل هذه الـوسائل إلى نغمـة لاتنفصل عـن اللحن العـام، تصبح داخل سيـاق العمل المسرحى فى تركيـب يشبه إلى حد كبير التركيـب السينمائى الحديث. وفى المسرح التسجيلى، تتوقـف قيمة رؤية المؤلـف على مدى قدرته ليس فى طرح التاريـخ ـ وإنما إعـادة تفسير هذا التـاريـخ وعلى الاستفادة مـن أدوات المسرح التسجيلى، لكـى يصبح هـذا التفسير مجسداً على خشبة المسرح، فكيف حقـق ألفريد فرج رؤيته فى مسرحية النـار والزيتون وهل نجح فى تجسيد هذه الرؤية فنياً؟!

فى بداية الفصل الأول يفتـح ألفريد فرج كوة فى تلك الأسلاك الشائكـة التى حاصرنا بها القضية ثـم استكنا تحت رايـاتنا البيض، يطلـق طيور النـورس عبر بحارنـا الهادئة لندرك أن الأرض أقرب مما نتصور، وأن العاصفة التى ستركـب خيول البرق بعد قليل سوف تحاصرنا جميعاً.. إما أن نغرق معـاً.. أو ننجو معاً، فهو لا ينظر إلى القضية الفلسطينيـة كامرأة تجلس فى خيمة التفرض والخصـوصية تنتظر مخلصها القـادم عبر فضاء أسطورى متوهـج، لكنه يطرح داخل سياق الخيـام العربية القريبـة نظرياً، المحاصرة المعـزولة واقعياً، قضية التحـرر والحرية والعدل عبر مساحات العـالم، إشكالية الواقع العربى المتعامـل بمنطق «جحا» دون أن يدرى أن الطلقة التى يسمع صوتها شديد الخفوت الآن سوف تستقر فى قلبه بعد قليل.

المغنون: المسألة تخصك!

إن كنت فى لبنان، فى ليبيا.. كنت فى المغرب
إوعك تقول مايهمنيش. المسألة تخصك
علشان عليك الدور. حييجى بعدنا دورك
عشان حياتك
عشان بلادك
حريتك دارك ومستقبل ولادك
المسألة تخصك ص١٣

لقد فتح أبواب القضية لتهب الريح عبر الخريطـة الضيقة فتهز الملامح اللا معنى والجسد اللافعـل، القضية واحـدة عبر مساحات الأرض.. العـدل والحرية هـى أغنية كـل الشعوب

(*) مقدمة مسرحية مارا ـ صاد . بيتر فايس، ترجمة وتقديم د. يسرى خميس، روائع المسرحيات العالمية ١٥ مارس ١٩٦٧.

الواقفة بين قهريـن، المتحركة بين موتين، الصارخة بين صمتين. لم تعـد الحرب مبارزة تتوقف عند انغراس السيف فى القلـب، لم تعد خيولا تصهل ساعة ثم تسقط فـوق الرمال. أصبحت الحرب انفجـاراً مـروعاً يسقـط حتـى التفـاصيـل الصغيرة، ولم يعد العـدل مجرد حلـم ليلى، وشعاراً نطلقـه فى ساعات الحصـار والمداهمة، ولم يعد القهر مجرد حالـة فردية نـرثى لها، وإنما أصبح حالـة تجعلنا جميعاً نحمى أجسادنـا تحت وطأة خيول الإمبرياليـة المنطلقة عبر الأزمنة، والانعتاق من الظلام هـو قضية كل الشعوب الواقفة تحت أنقـاض الأمس، المحاولة الخروج من أطلال اليوم، الحالمة بعناق زهرة المستقبل التى تبدأ رحلة التفتح والاشتهاء.

واعلم بأن الظلم واحد والعدو واحد
والعدل والحريه واحد ـ والسلام واحد
والعالم الواسع ده واحد، والظلام واحد
إوعك تقول مايهمنيش
علشان حياتك
حريتك ـ دارك ـ ومستقبل ولادك
علشان بلادك
خد بندقية أو علم أو ميكروفون
وادخل معانا الصف. صف الثائرين ص ١٤

بهذه الـرؤية الـواعية سيـاسياً وفكـرياً، ندخـل مباشرة ــ ودون رص الكلمات المتأنقـة واصطياد القوافى المقنعة، والانكسار فوق حلبة السجع المرور ـ إلى قلب القضية، فنشعر منذ اللحظة الأولى أننـا فوق نفس القنبلة ولـن يجدينا الاحتماء خلف جدران «الأنـا» الخشبية، إن علينا أن نشهـر سيف «النحـن» الفاعلـة لا الملوّحـة، المتحركـة لا الساكنـة فى برواز التـاريخ القديم، فبـدلاً من أن نشاهد الضحيـة وهي تتأرجح فـوق حبل المشنقة وننكس رؤسنـا، ثم نكتب بعد ذلك القصائد الطويلة، نتحرك لأننا سوف نمر جميعاً إلى تلك الأنشوطة المرعبة.

بعد هذه المقـدمة، تطفأ أنوار الصالـة. يدخل شابـان وفتاة. أحد الشابين يرتـدى ملابس الفدائيين الكـاملة، بينما يرتـدى الآخر جاكتة عسكـرية فوق بنطلـون عادى، وترتـدى الفتاة بنطلونا عسكرياً فوقه بلوفر عـادى وعلى رأسها قبعة عسكرية، ويخاطبون الجمهور أو بمعنى أكثـر دقة يقـدمون بعـض الشهـادات التى تكشـف الوجـه الحقيقـى للمؤسسـة العسكريـة الإسرائيلية، يدخل رفاييل بـاتاى مدير معهد هرتزل بنيويورك ويؤكـد «أن ماوصل إليه علم الأنثروبولـوجيا الطبيعية يبين ـ بعكس المعتقـد الشائع ـ أنه لا يـوجد جنس يهودى» ص ١٦ فالصهيونيـة نفسها ترفض أن تنفصـل إسرائيل عن أصولها الغـربية لتصبح جزءاً مـن المنطقة المحيطة بها.

هرتـزل : إن دولة يهوديـة فى فلسطين أو فى سوريـا ستكون امتـداداً للحضارة الغربية وحصناً ضد الهمجية الشرقية.

فإسرائيل ترى أنها امتداد للحضارة الأوروبية، وعليها أن تحافظ على هذا التميز وسط مجموعة من الدول تعتبرها مجرد موارد خام لا تستطيع أن تحقق وجودها إلا إذا مرت من بوابة التكنولوجيا الإسرائيلية، ولا تستطيع أن تنمو نمواً طبيعياً إلا إذا استكانت داخل حضانات الحضارة الإسرائيلية ولا يتوقف الأمر على التفرد والتميز، ولكنها تحاول فى ذات الوقت أن تكون خطوط الحدود مطاطية لتتشكل حسب أطماعها وأحلامها الدموية.

رابين : إن إسرائيل ترتكب غلطة تاريخية لو تخلت عن المكاسب الإقليمية التى حققتها فى حرب يونيو ضد الدول العربية. فلقد وصلنا إلى خطوط عسكرية مثالية تعتبر - فى الوقت الحاضر - أهم ماحققناه ص ١٧.

ديان : لا نريد حدوداً نهائية الآن. ص ١٧

هذه هى طبيعة المؤسسة العسكرية الإسرائيلية ومن خلال شهادات قادتها. هذه هى إسرائيل الحرب والاغتصاب، الساعية إلى اقتسام الكرة الأرضية بل امتلاكها لو استطاعت ذلك، لندرك طبيعة الحرب التى شنتها إسرائيل فى الشرق الأوسط وطبيعة المذابح الوحشية وعمليات الطرد الجماعى والاعتقال الجماعى، إسرائيل التى لا تتحرك إلا فوق المجنزرات والعربات المصفحة، ولا تمد يدها إلا بالغازات السامة والمسيلة للدموع، ولا تفتح إلا الزنازين فوق خلاء الصمت العربى.

وفى المقابل يقدم لنا ألفريد فرج وجهة النظر الأخرى، باختصار شديد - لا يأخذ شكل البطولات الهلالية، ولا يتراجع إلى اشتهاء القتل - يقدم لنا الفلسطينى قضيته العادلة.. إنه لا يريد أن يعيش بلا قلب، مواطن بلا وطن وإنسان بلا هوية ترفضه مطارات العالم وتلفظه موانىء العالم، وتستقبله ببرود المساحات العربية، إنه لايريد أن يظل محلقاً فى الفضاء إلى أن تسقطه العقبان - يريد أن ينزل إلى الأرض دون أن تضيق وتنشب أظافرها فى لحمه المثقوب بالرصاص. القضية ببساطة أنه يريد أن يعيش وأن يحلم وأن يكون لهذا الحلم خصوصيته، بدلاً من الحلم تحت إشراف هيئة الأمم ولجنة الهدنة.

القائد : بنقاتل ياشباب لنثبت شخصيتنا الفلسطينية. لنثبت قضيتنا، ومحتوى شخصيتنا هادى هو الإنسان الفدائى، الثائر الفلسطينى المقاتل ضد النازية الجديدة. ضد العنصرية المدعمة بالإمبريالية العالمية.

وإيماننا فى فلسطين حرة. فلسطين ديمقراطية. فلسطين متعددة الديانات وجزء من العالم العربى. فلسطين عادلة تقدمية. فلسطين إنسانية. ص ١٩

هاهو ألفريد فرج من اللحظة الأولى يضعنا فى المنتصف مابين وجهتى النظر. إحداهما انتزعت شعباً من أرضه وألقت به فى سجون الاغتراب والتشريد، والأخرى تحاول أن تحيا وأن يصبح لها اسم وعنوان.. ها نحن فى المنتصف وعلينا أن نتحرك، إما إلى الأمام نحاول أن

نسقط هذه الشمس الساكنة الأليفة فى قبضتنا، أو إلى الوراء فنفقد مشاعرنا وإنسانيتنا، نفقد حتى القدرة على الحياة فوق ذلك الصليب الخشبى. لقد اختار ألفريد منذ افتتاحية هذا اللحن المرير «كشف العالم، بالأخص كشف الإنسان لسواه من الناس لكى يتولى هؤلاء إزاء الموضوع المطروح بكل عريه كامل مسئولياتهم(*) وعملية الكشف هنا لاتتوقف عند حدود عرض مجموعة من الصور الفوتوغرافية والتى ربما تصيبنا بالأسى أو تجعلنا ننظر إلى التفاصيل غير الواضحة فلا ندرك أن هذه الخطوط السوداء ماهى إلا مجموعة من الجثث. نحن لم نعد نرى إلا مانريد، ولا نريد إلا مايريح ضمائرنا ولا يشعرنا بعجزنا.

لكن عملية الكشف هنا هى عملية تنوير واكتشاف الوعى، فعندما يتعرى العالم أمامنا فجأة بكل تفاصيله وأبعاده.. وعندما نكتشف أننا مابين سيفين أحدهما علينا أن نرفعه عالياً وإلا أنغرس الآخر فى ظهورنا، وعندما تضاء الصالة فجأة نخرج من حالة التمثيل إلى حالة«الآن» والتى تصبح أكثر إيلاماً من لحظة المراوغة فى الفعل الوهمى الممثل ـ علينا إذن أن ندرك أننا داخل المنطقة المفخخة أردنا ذلك أو لم نرد، وأننا فى حقل الألغام نقف فى المنتصف تماماً، لن يفيدنا التراجع أو الوقوف الطويل. نحن هنا لا نكتفى بمراقبة ونقل الواقع، بقدر مايجب علينا اختراقه، أن نتخطاه لنجد الأوضاع الأساسية والأولية كما يقول الفرد دوبلن.(**) ومن ثم لا نندفع نحو السراب القاتل فى ظهيرة الصحراء. ولا نتوقف عند حروف الهجاء لنختار الكلمات المناسبة لنختبىء وراءها، والجمل التى تمنحنا حملها الكاذب، ولانستولى على حصان طروادة دون أن ندرك أنه يخبىء لنا ــ وراء براءته الخشبية ــ موتاً وسقوطاً مدوياً. علينا أن نعيش الحقيقة الكاملة ومسئولياتنا الكاملة.

فى المشهد التالى مباشرة، تنكسر رمادية الأشياء وتتناثر الشظايا المدببة، يتلاقى الأبيض والأسود دون أية تداخلات لونية هامشية. تصير الأرض غابة من الرمان الذى ينفرط على هذا الجسد الممدد على حافة الماء، وتصير الأرض المشتهاة سوسنة للعابرين وراء حدود النهار والقادمين من ساحات الملح والكبريت، ولاتتوقف بوابة القدس العتيقة عن الغناء. يأتى المسافرون عبر محطات التاريخ والأسلاك الشائكة، فتنتحر البراءة المفتعلة، يتناثر الثلج اللافعل فتهب الأجساد الساكنة لتشعل الحريق. يغنى المغنى للثورة المشتعلة فى الكهوف اليابسة.. فى فيتنام.. كوبا.. أنجولا.. لقد وصل أبناء فلسطين إلى قلب ميدان النضال، وبدأت الثورة الكبرى كطائر النار الذى يعبر بلادة الأمكنة.

ها نحن أمام إحدى العمليات الفدائية التى تستهدف نسف مصنع للذخيرة، وهى ليست عملية هرقلية، لكنها حالة فعل إنسانى تؤدى إلى فعل إنسانى آخر، يرسم صورة لايضيق عليها إطارها الحديدى البليغ، صورة إنسانية بسيطة، فى بساطتها يكمن ذلك النصل المحمى الذى ينغرس فى القلب فتنفجر الأوردة. الفدائيون هنا أنماط إنسانية تتحرك على

(*) سارتر ـ ما هو الأدب.
(**) نقد النقد ـ تزفيتان تودوروف

مساحة الفعل الإنسانى، ليسو مجرد هياكل ديناصورية تتحرك على مساحة الأسطورة. حتى فى لحظات الموت تتوهج الحياة، ولا ينسى أبوشريف تلك البرتقالة التى أعطتها له أمه ليزرعها على قبر أبيه إن مر عليه، فقد كانت له بيارة يحبها، لعل زهر البرتقال يحرك مساحة الشوق الهائمة فى البرية، ويقتل ثور الشمس المندفعة.

ويتم نسف مخزن الذخيرة ويبدأ إطلاق النيران.. وعندما تدخل مجموعة من الجنود الإسرائيليين بينهم جندية، يقف أبوشريف ويطلق النار حتى يصاب وتصاب الإسرائيلية، لقد رأى أبوشريف هذا الوجه من قبل، خرج من وراء حائط الذكريات القديم، تطل صورة طفلة صغيرة تحل ضفائرها فى ساحة البيت، وهاهى تخرج الآن مفتقدة براءتها، ترى.. هل أطلق أبوشريف النار على دمية الماضى المعلقة على حوائط الزمان؟! أم أطلق النار على تفاصيل الحاضر المستباح؟ لقد صارت براءة الماضى بشاعة الحاضر، حتى فى لحظات الكسوف لايمكن أن نعيش الليل والنهار معاً. يعود أبوشريف إلى ذلك الوجه الذى عرفه قديماً وهاهو الآن قد كبر على مساحة الاغتصاب والدم، ولايمكن أن يلتقى الوجهان الآن إلا على مساحة من الدم، لقد أطلق أبوشريف النار على طائر الخيانة الذى ظل ينقر رأسه متخفيا وراء ريشه الملون، ويقفز فى حقول الطفولة فتهتز الذكريات. أطلق النار عل المشاعر المعلبة والمدن التى تنام فوق جثة النهار.

وفى لحظة قصيرة مسروقة من ألم الجرح، يعود أبوشريف إلى بيته القديم.. يرى الواقع الحلم، أو الحلم الماضى والحاضر والمستقبل، ليدرك أن البشر عندما يدخلون آلة العسكرية الإسرائيلية يخرجون مجرد هياكل حديدية مبرمجة على تفاصيل القتل والاغتصاب، يمر أبوشريف عبر سحابة لا تمطر أمام بيته، فتمتد يديه لا شعورياً إلى الباب، وتكون المفاجأة أن الفتاة الإسرائيلية قد استولت عليه، وتكون الصدمة عندما يكتشف أن تلك الفتاة هى نادية الطفلة الإسرائيلية ذات الجدائل التى كانت تسكن فى الدار المقابلة لهم، لكنها تعيش معهم وتختبىء فى حضن أم شريف عندما تداهمها ساحبات الخوف. ونادية أصبحت الآن جندية مثل الجميع، وتستأذن فتحى «أبو شريف» لارتداء ملابسها العسكرية وهنا يبدأ اللحن المرير فى التصاعد، يبدأ الانسلاخ من الأوردة وصولاً إلى حالة الآلية، حالة التحول إلى كائن لا يتحرك إنسانياً بقدر ما يتحرك فوق شريط حديدى طويل يعبر محطات الموت والتشريد والاغتصاب.

عندما ارتدت نادية البنطلون الكاكى بدأت عناقيد الذكريات فى الانفراط، بدأ السيف النارى يمتد قليلاً فيما بينهما، فيمزق حروف الكلمات والأبجدية ويقطع وريد المعرفة من الخلف.

الفتاة الإسرائيلية : شو كان اسم أبوك؟

:إيش كان يعمل؟

أبوشريف : مش معقول نسيت. معلم. كان يعلمك عربى. ص ٢٨

وترتـدى نادية الجاكتة والقبعة فيتصـاعد اللحـن سريعا دامياً، إنها الآن تـدخل مـرحلة البرمجة الكاملة استعداداً للانطلاق إلى الهدف المحدد فى قواميس المؤسسة العسكرية.

الفتـاة الإسرائيلية: (دون أن تنظـر نحوه) كـانت رفيعـة أمك ولا سمينـة؟ كيف كانت تلبس؟ كيف كان شكلها؟

أبوشريف : (بقلق وحيرة) كنت تناديها أمي ونسيت شكلها؟

لقد انفصلـت عن الماضـى فصارت مجرد خيـال حديـدى وسط الحقـول المغتصبة تحاول إخافة العصـافير الطليقة، وعندما تأخذ بنـدقيتها تتوحد كل دلالات ذلـك العالم المصنوع فى شفرة دمـوية تحرك آلات القتـل، إن البنادق الإسرائيليـة التى لا تعـرف الأطفال مـن النسوة العجائز هـى الماضى والحاضر والمستقبل، الخريطـة المنتظرة المشتهـاة والعالم الممتد فـوق جثة الرفـض العربى والصراخ العـربى والشجـب العربى البليـغ، لم تعد ناديـة تعرف أبـوشريف وكأنها فوجئت بوجوده أمامها، فتهددة ببندقيتها وتطلب له الشرطة.

أبوشريف: كنا بنتحـدث عن طفولتنا من دقيقة. كنا بنلعـب فى هادا البيت مثل إخوة..

الفتاة الإسرائيلية : مجنون أنت؟ أنا ما شفتكشى إلا هادى اللحظة فى المراية ص ٣٠.

وعندمـا تقترب منه تتذكـر ذلك الوجه العـربى الذى أطلـق عليها النار فى عمليـة نسف مصنع الذخيرة، ثم يسمع صوت سارينـة الشرطة وصوت من الخارج ينادى فى الميكرفون إلى العربى لكى ينزل رافعـاً يديه. ويؤدى هذا المشهد، والذى يعتبر من أجمل المشـاهد التى كتبها ألفريـد فرج، إلى مشهد آخـر يبدأ من آخر جملـة فى بساطة وسـلاسة وتتسع الـدائرة، وتنتقل الصورة مـن حالـة كونها صـورة ميكروفيلميـة إلى حالـة الصورة السينمائيـة الكبيرة، أو بلغة التكنيك السينمائى من اللقطة المتوسطة إلى اللقطة العامـة، يظهر الضابط الآن وهو يأمر جميع أهالى البلدة بـالخروج من بيوتهم وإلا أطلقوا عليهـم النار، بينما يمر شريط مكتـوب بحروف الصحف المميزة فى حجم كبير عليه أسماء المدن الفلسطينية التـى خرجت فوق بحيرة الدم أو سكنت تحت أنقـاض المنازل، يخرج أهالى البلدة فيـأمر الضابط جنـوده بقتل الرجال وتعـرية النساء ثم يخاطب الجمهور بنبرة شديدة الهدوء.

الضابـط : أنا مناحـم بيجن رئيس الأرجـون سابقاً. سيطـر الرعب على عـرب إسرائيل نتيجة لمذبحة ديـر ياسين، وفى أنحاء البلاد بدأ العـرب يفرون هلعاً قبل الاصطـدام بالقوات اليهودية، لا بسبـب ماحدث فى دير ياسين فحسب، بـل لما حيك حول دير ياسين مـن دعاية ساعـدتنا على أن نشـق طريقنا إلى معـارك أخرى فى الميدان. كما أوضحـت فى كتابـى المنشور بعنوان «الثورة» .

ويغنى الجنود وهم يـرقصون رقصة وحشية كإيقاع الموت الـلاهث وراء الجسد البشرى، أغنية تضع العربـى بين الأضلاع الثلاثة لمثلث المؤسسة العسكريـة الإسرائيلية، حركته محددة مسبقاً وعليـه أن يختار أي ضلع يجب أن يموت فـوق حده المرهف، إنهم يخيرون العـربى بين

عرضـه أو أرضه أو عمـره، إنه حـر فى اختيار الموت الـذى يناسبـه، لكنه لا يملـك الحرية فى اختيار الحيـاة. أو حتى الحلم بالـركض على عتبات الطفولـة، لأن الغد يأتى مـن بين أضلاع نجمة داود وتؤدى هـذه الأغنية الدموية إلى أغنيـة أخرى أكثر دمويـة للطيارين الإسرائيليين الذين يطلقون النابالم على الأطفال المستقبل فى ساحات الغد الفعل، ويشعرون بالنشوة عندما يـركض الأطفـال مثل كـرات اللهب وتفـوح رائحـة الشواء الآدمـى فتثير شهيتهم للخمـر والنكات. إن الرحمة فى قاموس الموت الطائر هى إنجـاز المهمة فى أسرع وقت وبأقل عدد من الضحـايا، وعلى العـرب ألا يتـألموا كثيراً وهـم يحترقون، لأنهم هـم الـذيـن يريـدون الموت والتشبث بالأرض الخطر فصارت تابوتاً جماعياً.

الطيار الرابع : العرب ؟ أنا معك، يتألمون كثيراً، وخاصة الذين يصيبهم النابالم، ولكـن سبـب مـايصيبهـم فى رأيـى هـو مبـالغتهـم فى التشبـث بـالأرض التى ولـدوا عليهـا. نوع مـن الكسـل العقلى. الرجـل الذكى لا يرتبط بـأرض خطرة، وإنما عليه أن يبحث فى أي مكان عن أمانه وطمأنينته. ص ٣٥.

الطيار الأول : أرجو أن تذكر أننا نضطـر لبعض التصرفات لأن خصمنا عنيد، تهديده بالقتل فى بعض الأحيان لا يكفى مما يضطرك لقتله فعلاً. ص ٣٥

لقد صارت الأرض العـربية موتاً عربيـا دائماً، وصار الفرار إلى اللامكان والـلازمان هو الحياة، وصـار الموت الإسرائيلى رحيماً أليفاً، لقد صار العـالم مليئاً بالدوائر المغلقـة و«السيف لايزال فى صلـب الصخرة ينتظـر من ينتـزعه(*)، ومن المؤكـد أن جيلاً سيـأتى ثـم يطلع فى الخرائب والـرماد والحصـار وردة للـريح والشمـس، ولن تنتحـر الأيـام على حواف الخيـام العربية.

ينتقل ألفـريد فـرج بعد ذلـك إلى استعراض القضية وثـائقياً مـن خلال لقطـات سريعة متتابعـة، بدءاً من وعد بلفـور فى الثانى من نـوفمبر عام ١٩١٧، ومساحة الأرض التـى كان يملكها الطرفان منذ عام ١٩١٨م، حيث كانـت نسبة اليهود ثمانية فى المائة فقط، يملكون أقل من ٦٪ مـن الأرض ومشروعات التقسيـم، مشروع اللجنة الإنجليـزية الأمـريكية عـام ٤٦ ورفضه الطـرفان، مشروع لجنة الأمـم المتحدة عام ٤٧ ورفضـه الطرفان أيضـاً، لأن إسرائيل كانـت تريد مـزيداً من الأراضـى، ثم اغتيال الكونـت فولك بـرنادوت السويـدى وصدور توصية بمشروع الأمم المتحدة، والذي يطلب مـن ثلثي السكان العرب المالكين فعلاً وبالأثر التاريخى وبـالحق الشرعى ٩٤٪ من أراضـى بـلادهـم، أن يقبلوا نصيباً فى التقسيـم قدره ٤٦٪ من الأراضى الفلسطينية. ص٣٩

(*) يوجينيو باربا «حديث أجراه مع صحيفة توزيند أوجنى الدنماركية حول مسرحية أوكسر ينكوس.

فى نفس الـوقت حصـل اليهود والـذين كـانوا يملكـون ٦٪ من الأرض على ٥٣٪ مـن الأراضى الفلسطينية، واستعد العرب للمقاومة، لكن إسرائيل كانت قد أعدت حمامات الدم وارتدت أقنعة النازية، وبدأت الاستيلاء على كل الأراضى الفلسطينية، فقامت عام ٤٨ بطرد مليـون فلسطينى عـربى أمـام صمت العـالم وعجـز الأمم المتحـدة، وصراخ المدن العربيـة، واتسعت المأساة.

سلمى : فى صبـاح قالـت الأمم المتحـدة «كل عـربى يعـود لأرضه». اتجمعنـا واتلمينـا بعــزم راجعين لبـلادنـا وأرضنـا راجعين. لثمارنــا وأرزاقنـا راجعين. لبيوتنـا راجعين. قابلـونا فى الطريـق صف عسـاكر بـالسلاح وقال لنا كبيرهم «وين رايحين ياعـرب؟» قال له أبوى: «لأرضنا» طخه المجرم رصـاصة وسنه ضـاحك. قال له «مـا لكم أرض عندنـا. هادى دولة إسرائيل ياشريد!» ودوروا الطـخ فى جموعنا وأحنا نصرخ: «وينك يا أمم يامتحدة؟! وينك ياعالم ياظالم؟! وينكم ياعرب؟!» ص٤٤

ولم تتحرك الأمـم المتحدة.. ولم يتحـرك العالم الظالم خـوفاً مـن الاتهام بمعاداة السـامية، وتحرك العرب إلى مـوتهم الذي أعدوه بـأنفسهم ثـم أداروا وجوههم نحـو الحائط وأجشهوا بالبكاء، وعنـدما مرت آبار النفط فوق جسـد الأيام المنتهكة نبتت البلاهـة والبلادة، اغتسلوا أوغسلوا ذكراهم المؤلمة فى براميل النفط ثم دفنـوها خلف الشعارات البراقة المدفوعة الأجر، وإرسال المعونة الزكاة عبر الحدود، ثم اكتفـوا بالدهشة أو ربما الألم، بينما تنبت خيام اللاجئين فى الصحراء وصار الجرح أغنيـة والموت قصيدة طويلة نضيـع فى أبياتها، وصار المنفى لـوحة يتأملها العالم بهدوء شديد.

ويفيق أبوشريف ويسأل عن مخزن الذخيرة فيعلم أنه قـد نسف تماماً وأنه ظل يقاتل وهو جريح، ويعود أبوشريف بذاكرته إلى برلين الغربية، حيث كان هناك أيام حزيران والمظاهرات المناصرة لإسرائيل تجتـاح العالم فحاول الدفاع عـن القضية لكنهم حاصروه ثـم اقتاده رجال الشرطـة، وتتحول الفتـاة الإسرائيليـة إلى مـذيعة تجرى معـه حـواراً حـول كراهيـة العـرب لإسرائيل، ومن هذا التحقيق ندخل سريعاً إلى تحقيق آخـر مع أبوشريف عندما كان مسجوناً فى سجـن صرفند، المذيعـة هنـا هى المحقـق التـى تـواجهه بـأنـه ينتمى إلى إحـدى المنظمات الإرهابية لمجرد أنـه يريد حق الشعب الفلسطينى فى تقرير مصيره. ويقـودنا هذا التحقيق إلى قاعـة المحكمة حيث يجلـس القاضى فى هيئـة ملك الكـوتشينة.. الضابـط الإسرائيلى والفتاة الإسرائيلية هما ممثلا الاتهام.. المتهم أبوشريف.. التهمة أنه ضبط داخل بلاده بلا هوية وأنه لم يخلع جنسيته رغم رحلة التشريد والتعذيب.

القاضى : اسمك؟

أبوشريف : فتحى العربى

القاضي : جنسيتك؟

أبوشريف : فلسطينى.

الضابط الإسرائيلي : هذا أفصح اعتراف بأنه إرهابي.

القاضي : ماذا قلت؟ جنسيتك؟

أبوشريف : فلسطيني.

القاضي : تقصد أردني.

أبوشريف : فلسطيني.

القاضي : ليس في العالم دولة بهذا الاسم.

أبوشريف : في العالم شعب بهذه الجنسية ص ٥١.

لقد صار الوطن تهمة.. وصارت البيوت الأليفة جمرة مشتعلة، وصارت القضية لاتحتمل السكون وانتظار الإعانة ووكالة الغوث، فاللقطات القصيرة المتتابعة سريعاً تؤكد المنطق الإسرائيلي الاستيلاء ثم مزيد من الاستيلاء.. ثم القتل. لأن تلك الرقعة الصغيرة ليست نهاية الحلم الإسرائيلي لكنها مجرد فاتح شهية، تستطيع بعده هضم أكبر قدر ممكن من الأراضي العربية، وخلال تلك اللقطات التي تتجمع لتكون في النهاية صورة عامة واضحة المعالم لا تحتاج للتأمل طويلاً، فإن الفلسطيني قرر أن يكسر حدود المطاردة والموت الذي يأتي من وراء .. قرر أن يخرج من زنازين النفي وشرنقة الاحتجاج .. حتى الأطفال أكتشفوا أن القلم وحده لا يستطيع صنع الحلم والوطن.. لا يستطيع تحريك الشظايا الساكنة في القلب، فألقوا قنابلهم على الدوريات الإسرائيلية، ولم تعد النساء تبكي أولادهن، ولم تعد البنات تبكي أحبابهن، لم يعد أحد يبكي على أحد إلا على الوطن. مزق الفلسطينيون كروت الإعانة وبدأت الصرخة والتي كانت استشرافاً لثورة الحجارة، الحتمية التاريخية.

صوت : (نسائي جهير في الميكرفون).. اهجموا عليهم مثلما هجموا علينا.
بأحجار أهجموا، بعصي اهجموا، ببارود أهجموا، اهجموا لا
تعيشوا متشردين في البلاد..

وبدأ زحف الشباب نحو الخلاص القنبلة، نحو كتابة عنوان جديد للثورة الفلسطينية، بدأت رحلة أكتشاف الوطن والهوية.

المجموعة : وإلى القدس تقدم!

افتح الأبواب لحرية بلادنا

أرفع الرايات ترفرف

فوق سناكي الفدائيين وعلى رؤوسهم ترفرف

وإلى القدس تقدم! ص ٥٥

إن اللقطات المتلاحقة في الفصل الأول راصدة الفدائي الفلسطيني، ليس بمعزل عن معطيات وملابسات وجدلية الصراع الدائر في المنطقة، وليس مجرد صورة خارقة تخرج من

مصباح عـلاء الدين، أو ظـل يكبر فوق حائط بفعـل الأقتراب من الضـوء، بقدر ماتـرصده إنسـانياً يتحـرك في نضالـه اليـومى بين تفـاصيـل القضية. العنـف الصهيونـى.. وبين الجرح الفلسطينى، المقاومة الحلم والوعى، تآمر الإمبريالية العالمية.

هذه اللقطات تؤدى إلى تقديم رؤية أكثر شمولية للقضية الفلسطينية، وليس التوقف عند حدود صراع آحادى النظـرة يقوم بالفعل نيابة عنـا، وهذه الصورة فى النهاية لا تـريد مخاطبة المشـاعر المرهفـة فتنهمـر الدمـوع ونعيش حـالـة من الصراخ والأسـى والـدعاء على القـوم الكافريـن أن يخسف بهم الله الأرض، لكنها تخاطب الـوعى. بمعنى أكثر دقـة تستفز العقل وتجعله مشاركاً فى القضية، مشاركة لا تمتطى حـروف الهجاء، لكنها تمتشق الفعل وتنزع فتيل القنبلـة، أن يخرج من العـرض عـارياً حـامـلاً كل ذنـوبـه الماضية الحاضرة، مغتسـلاً فى نهر المقاومة.

ولأن الفريد فرج يريد بوعى شديد أن يرصد الحركة كاملة منذ لحظة ضبط الأوتار متابعاً نغماتها المتصاعـدة، فإنـه يقدم لنـا فى الفصل الثـانى وبـذكاء بـالغ الـدور الذى يلعبـه اليهود أنفسهم حتـى تظل صـورة اليهودى المضطهـد المشرد فى الأرض، ماثلـة أمام مشـاعر العـالم المتحضر التى لم تعد تحتمـل الألم، ومن ثم يدفـع ضريبة الشعور بالـذنب إلى صندوق الضمير المسمى إسرائيـل، متطهراً من إثمة القـديم على مذبـح الضمير، ومن ناحية أخـرى، يكتشف اليهودى أن عليـه أن يدق وشـم إسرائيل فوق ذراعـه ليعبر عذابـات الغربـة والاضطهاد إلى الجنة المشتهاة، إن الزى العسكـرى الإسرائيلى هو البديل الوحيد لأثمال الـوهم الأوربى، لأن اليهودى ـ وطبقـاً للنظرية الإسرائيلية ـ لو تأقلم فى منفـاه وعاش ناعماً هادئاً، فسـوف ينسى وطنـه ولن يعـود إليه، لقـد أسلم قـادة اليهود شعبهـم إلى الجستابـو ومن ثـم أفران النـازى للحصول على تذكرة مجانية تتيح لهم ركوب الضمير العـالمى وخزائن البلاد الغارقة فى الإثم، يقدمون ضحية ليكون لهم ثأر يساومون عليـه ويقبضون ثمناً فادحاً، ولذلك تحرص إسرائيل على أن يظل اليهودى ـ تحت ظروف الاضطهاد ـ يشعر دائماً بالعذاب والحنين الدائم للوطن، لا تسمح مطلقاً أن يتجرد اليهودى من رأسماله العظيم، إنه مختلف ممتاز ومضطهد، أن يتجرد من إحساسه بالغربة ومن ثم حافز التمرد.

المليونير: سأضطهـدهم. سأعذبهم رحمة بهم.. الملاعين اليهود .. أفادت النـازية قضيتهم والأغبيـاء يلحون على رفـع أجورهـم، المشروع كله والـوطن نفسـه فى مأزق وهـم يريـدون الإستقرار فى البالم بيتش. ص ٦٨

والعالم قد تعلم كراهية الصدق المؤلم دائماً، وتـدرب على السير طويلاً فوق حبال الكذب الجميل والذى يستتبع بالتالى التصفيق، لقد صرنا جميعـاً عبر الكرة الأرضية نأكل بشهية بالغة السرديـن البرتغالى المعبأ فى جماجم الأنجـوليين، ونلبس الصوف الإنجليـزى المنسوج مـن شعور قتلى المجاعة فى الهند، نستمتع بالألوان ونحن نركب السيارات الأمريكية التى صنعت عجلاتها مـن جلود الفيتـاميين . إننا جميعـاً مدربـون على الاستمتاع وا لنسيـان، « ثم دربتـم جهازكـم النفسى الدقيق فى استجـابته الميكانيكية على أن تسـوغوا لأنفسكم دفع ثمـن بضع

رصاصات لأعـدائكم نقداً وبترولاً.. بلا غضاضة، مـادامت نهاية مطاف تلك الـرصاصات قلوب رجال لا تعرفون عناوينهم» ص ٧١، حتى لو عرفوا عناوينهم، حتى لو أخترقت تلك الرصاصات جـدران بيوتهم فى الليل وأصابت جيرانهم، فإنهم يغسلون بـأموالهم أيدى القتلة من دم القتيل.

وها هى شهادات القتل المعلن.. شهادات المذبحة، ماحـدث فى قرية كفر قاسم في التاسع والعشرين مـن أكتوبر عام ١٩٥٦، حيث تم قتـل ٤٣ عربياً كانـوا عائدين من أعمالهم فى مذبحة لا إنسانية أدراها الجنرال يششخار شدمـى والميجور شموئيل ملينكى، كانت الأوامر صريحة محددة لا اعتقـالات.. لا تفرقـة بين رجـل وطفـل وامرأة لا عـواطـف واللـه يرحـم الجميع.

دهان: تحددت وظيفتكم بتنفيـذ حظر التجول فى كفر قـاسم من اليوم السـاعة ١٧ حتى السـادسة من الصباح. عليكـم إطلاق النار بقصـد القتل على كل إنسـان يشاهد خـارج بيته بعد السـاعة ١٧، دون تفريـق بين رجال ونساء وأطفال وعائدين من خارج القرية. انتباه» ص ٧٥

مـاذا كـان رد الفعـل داخـل إسرائيل والتـى يقـول عنهـا نيكسـون إنها منـارة فى الشرق الأوسـط؟! أدانت المحكمـة القتلـة بتهمـة القتل العمـد رغـم ضغـط الحكومـة العنصريـة، وصدرت الأحكام والتى كانت أشبة بالكوميديا الباهتة فى مسرح تبلله دموع التراجيديا.

فالميجـور شموئيل ملينكـى والمتهم بقتل ثـلاثة وأربعين عربيـاً حكم عليه بـالسجن ١٧ سنة، ثم استـأنف الحكم فى المحكمة العسكريـة العليا والتى خفضته إلى ١٤ سنـة، ثم خفضه رئيس أركان الجيش إلى عشر سنوات خفضها رئيس الـدولة إلى خمس، ثم جاءت لجنة إطلاق سراح المسجونين وخفضت ثلث المدة، أما الجنرال يششخار شدمى والذى قال لا عواطف.. اللـه يرحمهـم، وحدد أسلـوب التنفيذ بـأنـه: إطلاق النـار وبدون اعتقـالات، فقد «أعلنـت المحكمة أنه مذنـب فى ارتكاب خطأفنى، خطأ فى التعبير عن الأمر. ولـذلك قضت المحكمة بتغريمـه قرشـا إسرائيليا واحداً! ٤٣عـربياً!» ص٨٥، وفى سبتمبر عـام ١٩٦٨ عين الجنرال يششخار شدمى مشرفاً على الشئون العربية فى الأراضى التى احتلت خلال حرب الأيام الستة.

لقد صارت المذبحة حادثاً مؤسفاً، وصار القتل مجرد خطأ فى التعبير عن الأمر، وصار دم الشهداء قرشاً إسرائيليـا واحداً. وحين كتبت الصحف عن ضحايـا الحادث المؤسف، لم يعد واضحاً مـن تعنى بالضبط القتلـة أم القتلى، وعندما كتب بـو عز عفرون مقالتـه الشهيرة عن المذبحة لم يكـن غير صوت حر واحـد وسط غابـة من الضجيج والصراخ، لم يكـن غير ورقة سقطت من شجرة المؤسسة العسكرية الإسرائيلية فطوحتها ريح التعصب والإبادة.

عاموس: إن القـانون الإسرائيلى قد سُن ليكـون فى خدمة ناس أحـرار وأسياد ومستقلين ومتقدمين، سُن ليـوافق شعباً راقياً ومثقفاً فـلا يمكن تطبيقه على العرب. ذلك أن الحكمة تخرج من صهيون . ص ٨٧

وعندما يتساءل أشكول : «من هم الفلسطينيون»؟ وعندما تعلن جولدا مائير : «كيف نستطيع إعادة الأراضى المحتلة؟! ليس هناك من نعيدها لهم ص٨٨. تضيق الدائرة المسيَّجة وتنتحر الكلمات، تصبح البندقية هى الوطن والهوية، الطلقة التى تضىء ليل الموت الطويل وتفتح الشبابيك لذلك الضوء المتسلل بهدوء وخجل، نقتل أو نُقتل، نعيش أو نموت.. الأرض الهوية أو الأرض التابوت، البندقية هى الطريق إلى الحقيقة والمدن التى نامت تحت حوافر الغزو، قصائد البطولة وليست قصائد المديح والمراثى . لم يعد هناك غير انفجار القنبلة فلا أحد فى العالم يعرف شعور الفلسطينى وهو يدخل وطنه متسللاً فى الظلام بينما أعداؤه يضحكون تحت المصابيح ويعربدون فوق ساحة طفولته، إن تداعى الصور فوق شريط الوثائق يؤدى إلى الحركة الأخيرة، توهج القنبلة وانهيار الزمن الردىء، يصعد الفعل المستحيل فوق جثة السكون التعود، يتحرك الفلسطينيون إلى بوابة الوطن وعندما يسقطون فى ميادين الشهادة، يزرعون وردة الحلم الجميل، وشجيرة البرتقال للذى يجىء، إن الحركة تبدأ من الماضى مستوعبة حكمته، واقفة أمام تفاصيل اليوم، عابرة إلى المستقبل ليكبر أطفال المخيمات فوق تلال الحجارة، وتمتد السواعد الصغيرة إلى الخيام فتفتحها على الصحراء ولا تخفى عريها، تمتد إلى مدن الصفيح والبلادة فتقتل صمتها ودهشتها.

وقبل أن نستريح للفعل المسرحى، وقبل أن تدهمنا أحلام اليقظة فنستريح فى أماكننا ونغتسل فى همومنا، يصرخ فينا الفريد فرج ليخرجنا من حالة الألم إلى حالة الإدراك، من هاوية الدهشة إلى قمة الوعى، من التصفيق لأغنية الثورة وترديدها فى مناسبات البطولة، إلى كتابة أغنيتنا نحن فنعيشها نحملها فوق ظهورنا عبر محطات الزمن القادم، نمنحها للعابرين سيفاً وقنبلة وانفجاراً يهز العالم الواقف فوق جثثنا «يندفع فدائيان إلى جانبى مقدمة المسرح، بيد كل منهما بروجيكتور يوجه ضوءه للصالة ويمسح به المكان، بينما أظلم المسرح من خلفهما تماماً».

الفدائيان: ياشباب هذا العالم! نحن نتحدث إليكم من فلسطين.

هنا فلسطين! لا يغمض أحد عينيه. لا يشيح أحد بوجهه أنظروا بشجاعة فى وهج هذا البروجيكور الساطع. يارافعى صور جيفارا، ياحاملى شعارات السلام لفيتنام والحرية لانجولا. هنا فلسطين!

أيتها السواعد البيضاء، السمراء، الصفراء، الملوحة بالقبضات ضد النازية الجديدة.
أيها الشعراء والمتحدثون بلسان الإنسان على منصات المسارح.
يازارعى البذور الصغيرة لتعطى أعظم الأشجار.
تلفتوا!
النار فى غصن الزيتون!
إنسان بلا هوية !
مواطنون بلا وطن!

شعب ولا أرض!
هنا فلسطين! ص٩٤ ـ ٩٥

نتحرك جميعاً لنفك الحصار حول المدن والقرى، حول الحقول العربية، حول حريتنا ومستقبلنا، حول النهار، نفك حصار الطفولة والفرح، حول بهجتنا وأيامنا وتاريخنا.



هذه هى القضية الفلسطينية التى يواجهنا بها الفريد فرج فى مسرحيته النار والزيتون، وهو قد أفلت فى صياغة القضية من قبضة برودة وجفاف المسرح التعليمى، والذى يخاطب فى معظم الأحوال مقاعد خالية وسبورة شديد السواد تضيع فيها الأحرف البيضاء الصغيرة، أفلت من دور المعلم الذى يلوح بالعصا فتتابعه العيون واسعة متحجرة، بينما يبحر العقل إلى ملكوت لا نهائى، فاستخدم الفريد فى النار والزيتون الدراما والملحمة حيث «الأسئلة مطروحة فى هذا المسرح من قبل الأوضاع، ويرد الأفراد عليها من خلال السلوك النموذجى الذى يتبنونه»(*) دون أن يجرد الأشياء أو يخلصها من علاقاتها الجدلية بالواقع أو الظرف التاريخى، تتحرك النماذج الإنسانية البسيطة، تحلم وتعانى وتقاوم وتستشهد وهى تحب الحياة والأطفال والوطن، وعندما يطرح الفريد فرج القضيةالفلسطينية لا يكتفى بهذا الطرح وبالعالم الذى قدمه لنا لنعيش على هامشه، وإنما يعمد إلى تقديم صورة عامة تأخذ شكل الصدمة الكهربائية فننتفض غضباً وربما رعباً، يصبح علينا ونحن نعيش هذا العالم ألا نحلم، أن نعيش حالة شعورية عنكبوتية تحاصر الحواس ثم نفيق على أغنية الثورة فننتشى وربما نتألم، ولكن علينا أن ندرك دلالات هذا العالم الدرامى المصنوع، وأن تتوحد هذه الدلالات فى شفرة خاصة، فتهزنا وتحركنا وتؤلمنا فى ذات اللحظة.

فعندما يصدمنا الفريد بالقضية الفلسطينية من خلال الكتابة على بعدين فقط حسب تعبيره، أو كما يقول بريخت «على كل واحد الابتعاد عن نفسه»(**)

فصوتين أفضل من صوت واحد، فهو يدرك أن عليه أن يتجاوز حدود الجزئى إلى الشمولية، الحدث الهامشى إلى القضية كاملة بكل تفاصيلها، أن يتجاوز مفردات الصوت الواحد والرمز الآحادى إلى أبجديات العالم المطروح، ليقدم لنا الجوانب الشمولية للقضية الفلسطينية، وهو عندما اختار الشكل التسجيلى الأكثر قدرة على التعبير عن قضايا العصر مثل حرب فيتنام وأنجولا وفلسطين والنازية، فإنه يستخدمه بوعى بالغ وقدرة فائقة، فالرقصة والأغانى والوثائق والأرقام والتعبير الصامت، تسير كلها فى اتجاة مواز أو مغاير، وبذلك تتخلق وتُشكل مع الحوار حالة مسرحية كاملة تحمل داخلها جدلية العناصر المكونة لها، ومن ثم تدفع بالإيقاع العام للعمل إلى الأمام .

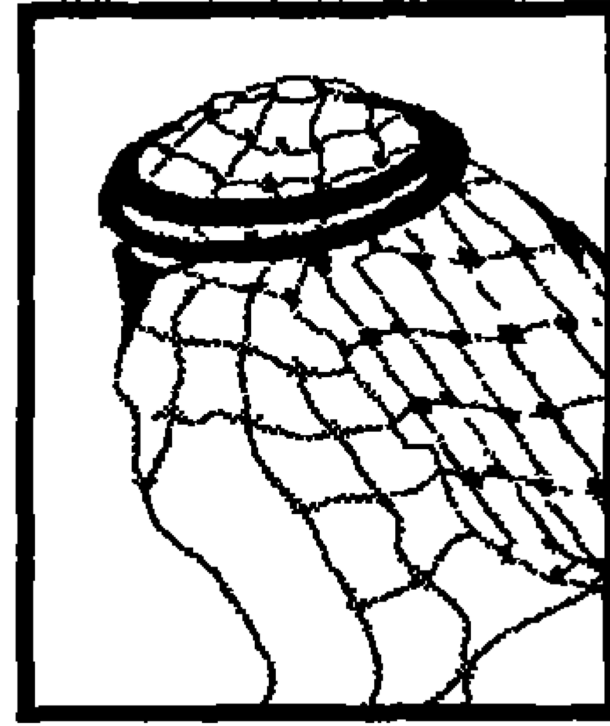
(*) بريخت الأرغن الصغير
(**) بريخت شراء النحاس

فعندما يهرب الطفلان من مذبحة كفر قاسم، يدخل بنا الفريد مباشرة إلى إحصائيات عن عدد الأطفال العرب فى المدارس مقارنة بعدد الأطفال اليهود، وعندما يبيع القومسيو نجى كل شيء «بليرة إسرائيلية واحدة فقط لاغير.. العدالة! » ص ٧١ .. ندخل إلى وقائع كفر قاسم والعدالة الإسرائيلية الكوميدية، عدالة الجنس الواحد واللون الواحد. وعندما يبدأ الحديث عن العمال الذين قتلوا أثناء عودتهم إلى بلدتهم كفر قاسم، يقدم لنا الفريد الإحصاءات حول عدد العاملين العرب فى إسرائيل والأراضى التى يزرعونها مقارنة بما يملكه اليهود.

والمشاهد هنا فى إيقاعها السريع المتدفق تخرج من عباءة المشاهد السابقة وتدخل فى تفاصيل المشاهد التالية بنعومة شديدة، وبحيث تصبح الوثائق داخل نسيج اللوحة نفسها وليست مجرد قَطْع جانبى أو ملاحظة هامشية، تجعلنا ننتظر اللوحة التالية دون أن ندير جسدنا المسترخى المترهل فى جلسته، فعندما تطلب نادية البوليس لأبى شريف ونسمع صوت الضابط من الخارج يطالبه بالنزول رافعاً يديه، يضاء المسرح لنرى الضابط وهو يأمر رجال بلدة فلسطينية بالنزول فيقتل الرجال ويعرى البنات، بينما يمر شريط مكتوب عليه أسماء البلاد التى قتل وشرد أهلها.

إن اللوحات هنا تحمل كل تفاصيلّها دون مواربة أو محاولة رتق الثقوب مهما كانت صغيرة، وتصعد إلى قمة الوعى الفعل، وترسم صورة عامة شديدة التميز والوضوح، فنحِنُّ للذى يأتى ولا نتوقف عند حدود الحنين المسالم، فهى قضيتنا جميعاً . الموت الذى يحاصرهم هناك هو ذات الموت الذى يأتينا على مهل ولا نريد أن نراه.. علينا أن ندرك أن الاحتماء فى أعشاشنا لن ينجينا من الريح الآتية لا محالة، وها هو الفريد فرج يكسر الدرع الواقية من الإحساس الذى نتوارى وراءه.. نحن المتفرجون الصارخون الغاضبون، سوف نصبح فى الغد ــ فى حيادنا المسكون بالعجز ـ المقتولين الصامتين الشاردين، ولن نجد من يبكينا أو يرثينا. لن نجد حتى من يحفر لنا ُقبورنا ويوارينا التراب فقد صارت المدن خلاء واسعاً وصمتاً كبيراً.

القضية التى يطرحها الفريد فرج فى «النار والزيتون» والتى تعتبر من أفضل الأعمال التى تناولت القضية الفلسطينية، قضية الماضى والحاضر والمستقبل، علينا أن نحملها بوعى مثلما حملها الفريد، ونحركها خطوة إلى الأمام كما حركها، علينا فى النهاية أن نتجاوز حدود الورق، أن نتولى مسئوليتنا أمام القضية المطروحة عارية تماماً بلا دهشة وبلا تشنج وبلا ضجيج.. علينا الآن أن نصفق لالفريد فرج ثم بعد ذلك نصفق لأنفسنا.. وتحركوا .. تحركوا .. وإلا متنا وقوفاً فى أماكننا.



الحركة الخامسة

شمشون ودليلة وجواز السفر الأخضر

هى ذى ألسنة النيران..
توقع فى دفتر يوميات الأرض المحتلة
ألسنة النيران توقع فى دفتر يوميات
الأرض المحتلة..

معين بسيسو

هذه العربـة المجنونة لاتريد الرحيـل.. وهذه الشارة الحمراء البندقية لاتـريد الانطفاء فى بحيرة الألوان الأليفـة. وحناجـر المدن البليدة المشروخة، لاتـريد الصراخ.. فقـدت الأحبال الصوتية عشقها للغناء والسفر.. ونحن مازلنا أسرى الذى يجىء.. وربما لايجىء.

العربة السجن المقصلة الجنون، تشرب من دمنـا المباح.. ولا تتحرك، تدفعنا إلى الأقفاص الحديدية، وعلامات الترقيم الخطر، ولا نرفع سواعـدنا الموشومة بالرعب، لكننا نقطع بهدوء شـديد تـذاكر الصمـت عبر المحطـات التى لاتجىء والـرحلـة التى لا ولم تتـم. نخاف تلـك العساكر الـواقفة على حدود الزمن القـادم، دون أن ندرك أنها عساكر خشبيـة وبنادق خشبية وأسلاك شائكة سرابية.

تحاصرنا الفصول الأربعة.. ونحاول أن ندرك متى ننتـزع أرديتنا الشتوية الثقيلة.. يتمدد فوقنا الليل والنهار.. ونحـاول أن نرى أى الطرق هى بداية العشق والسفر.. وعنـدما يوقظنا رعب الموت الـذى لافرار منه، نـدرك ساعتها.. أى الموتين نختار.. تحت العـربة الواقفـة منذ سنوات طـويلة؟! أم فوق الأسلاك الشـائكة الواقفة مـابين حاضرنا الآسن ومستقبلنـا الذى لايحركه أحـد غيرنا؟! أى الموتين يدفع عنـا هذا العذاب الطـويل اللعين ويوقف دمنـا الذى لايتجلط أبـداً. ندرك أن هذه الأشجار التـى تبدو من بعيد كغـابات الحلم.. سوف تتسـاقط أوراقها الذابلة فى خريفنا الساكن عجزاً وفزعاً.

نتحرك.. ونسقـط.. لكننا نصعد ثـانية.. نموت لنبعـث مرة أخرى نسجـن لتصير البلاد المسيّجة واسعة طليقة.. نتعذب ليكبر الأطفال بلا ألم ولاخـوف ولاموت فيدفعون العربة إلى الأمام.. يهدنا التعب الطويل والسفر الدائم، فنستريح لحظة.. لكننا لانتوقف أبداً.. ولانقطع سواعدنا ولا ندفن أصابعنا فى الرمال اللهب.

فـالحجارة تستحيـل الآن وقوداً يـدفع بـالعـربة إلى التحـرك في خطوط مستقيمـة تخترق بوابات الأرض إلى صدر الوطن، تخترق أنفاق السكون والظلمة وتصعد جبال الحلم، تصنع من هذه المساحات الواسعة المشوشة صندوق بـريد وعناوين يعرفها العالم. تستحيل الحجارة الآن وجهنا الجميـل الخارج من تراب السنوات العليلـة وخطب الجرائد الملوثة، وحكـايات البطولات الـوهمية فى ليالى الأسى والموت. تستحيـل الآن موائد للفقراء، وبيوتـاً للمشردين المتعبين، أغطية للعراة.. وطناً جميلاً.. وتتحرك العربة.. ولن تتوقف هذه المرة أبداً.

ويقدم لنا معين بسيسـو مسرحيته الشعرية الثانيـة «شمشون ودليلة»(*) والتي تجاوز فنياً وفكريـاً مسرحيته الأولى ثورة الزنـج، فهو هنا يرصـد القضية الفلسطينية بشكل أكثر وعياً، بعيداً عـن الالتفاف بعباءة التـاريخ والتخفى وراء مفـردات وصور الماضي، والتى تجعـل من الحاضر المطروح فنيـاً مجرد وجها لا تتحدد مـلامحه إلا من وراء الأقنعة، ويظـل متردداً مابين عبور النهر والعودة مرة أخرى فى قارب مثقوب.

(*) عرضت مسرحية شمشون ودليلة لأول مرة على مسرح الحكيم عام ١٩٧١ من إخراج نبيل الألفى

فالقضية هنا شديدة التحديد والوضوح.. واقفة تحت بقعة الضوء، ونحن جميعاً شهودها وأبطالها وضحاياهـا.. لا ننظر للوراء ولانفتح كتب التاريخ ولكننا نـدخل منطقة الآن ، فإذا كان «جوهـر المسافة التاريخيـة يعنى التعويض عما يحدث اليـوم بما حدث من زمن بعيـد فإن مايجرى دائماً ، فهو أن حدثاً واحد يحل محل حـدث آخر من غير أن يحل رمز محل واقع ما»(*) وبالتالى فإننا لانصطدم بالعملية التعويضية للحظة الراهنة، ولانصطدم بتلك المسافة التاريخية المقنعة.. تصبح ردود أفعالنا على نفس موجة ما هو مطروح دون الارتداد عبر المناطق الماضى.

القضية الفلسطينيـة هنا هى تلـك العربـة الواقفة منـذ سنوات طويلـة .. ركابها يـدمنون الصمت والحوار الـلامعنى والنظرات الميتة، لأن ضريبـة الخروج من تلك الدوائر المرسـومة من السـائق و«الكمسارى»، هى الدخـول إلى عربة السجـن أو عربة المصحة بتهمـة الجنون، وثمن عبـور هذه الأسلاك الشـائكة هى طلقـات الرصاص، وإشـارة المرور حمراء دائماً تظل تخاصم اللون الأخضر، لأننا فى نفس الوقـت نخاصمه عجزاً ورعباً. وعبر محاولات الفعل.. ومحاولات اكتشاف مساحة الألوان تبدأ العربـة رحلتها، تقف فندفعها.. وتسير فنمضى بها، فالإشـارات اللعينة البندقية قـد صارت الآن جواز المرور للـوطن. لقد كان الخيـار المطروح واضحـاً منـذ اللحظـة الأولى.. السكـون داخـل هـذه العـربـة محاصريـن بخيـوط الـوهـم العنكبوت.. أو الهجـرة إلى البلاد العربية والتـى تفرد هى الأخـرى أسلاكها الشائكـة ولكننا اخترنـا الـوطـن.. واخترنـا الموت ليصعـد طـائر الحيـاة. اخترنـا لأن الآخـريـن سيظلـون يشاهدوننـا.. ربما يعجبون بنا.. وربما يغنون لنا.. لكنهـم أبداً لن يحاربوا معنا.. ولـن يموتوا معنا.

وشمشون ودليلة مسرحية من ست لـوحات، يضم الجزء الأول لوحتين.. والجزء الثانى اللوحات الأربع الباقيـة. فى اللوحة الأولى نجد عربة ركاب فى مؤخـرتها ألحقت عربة نصفها الأعلى قد غـرزت فيه القضبـان الحديديـة ، تطل مـن ورائها بعـض الوجـوه، وفى مؤخـرتها ألحقت عربة أخرى مكتـوب عليها خطر جداً. فوق سطح العربة خـزان كبير تتدلى من جوفه خراطيم طويلة مـن المطاط. أمام العربة شارة مرور ضخمة تشبه البندقيـة المقلوبة، السونكى مغروس فى الأرض والكعب إلى أعلى، فى وسـط الكعب لمبة كهربائية تشتعـل بالضوء الأحمر وإلى جانبهـا جندي مرور يشبـه التمثال. الأسلاك الشائكـة تفصل مقدمـة العربة عـن شارة المرور والجندى. يطل من النافذة الأولى وجه قد رسمت على جبينه شارة (X) باللون الأحمر.

الوجه الأول : فلنكشف أوراق اللعبة..
وكفانا نرقص بالأقنعة على الخشبة...
ولنتكلم لغة لاتعترف الكلمة فيها للكاهن خلف سياج
بل فى الساحات المفتوحة للناس ص٩

(*) جورج لوكاتش ـ سوسيولوجية الدراما الحديثة.

وبينما يتراجع هذا الوجه إلى الخلف، يطل من النافذة الثانية وجه آخر قد رسمت على جبينه علامتا XX باللون الأحمر أيضا.

الوجه الثانى : لا أحد يدرى ، منذ متى العربة واقفة والضوء الأحمر مشتعل، والرجل الواقف لم يرفع يده أو قدمه.. لم يتحرك.. ص ١١.

وينسحب هذا الوجه إلى الداخل بينما يطل من النافذة الوجه الثالث وقد رسمت على جبينه علامات XXX باللون الأحمر.

الوجه الثالث : الحق أقول لكم ياركاب العربة...

لابد وأن يتنبأ أحد منكم بالضوء الأخضر..

أول من بشر بالضوء الأخضر،

مسجون في صندوق العربة..

ياأهل العربة... ص ١٣

وهذا الوجه لايختفي وراء النافذة اختفاءً إرادياً، ولكنه يختفى قهراً، فهناك خطاف حديدى يسقط من أعلى ويبدأ فى سحبه وهو يقاوم. وبينما يصرخ الوجه الرابع: أول من بشر بالضوء الأخضر..

مقتول.. مدفون تحت دواليب العربة..

النجده .. النجده.. النجده .... ص ١٧

يمتد الخطاف ليصعد به إلى أعلى ليختفى هو الآخر . إن هذه الوجوه التى تحمل علامات X والتى وضعت فى القائمة السوداء، قد حاولت أن تخرق ناموس العربة وأن تتجاوز حدود اللون الأحمر.. تكلمت وتساءلت.. وبشّرت باللون الأخضر فكان لابد أن تختفي سجناً أو موتاً.. صمتاً وقتياً أو صمتاً أبدياً. ومازال ركاب العربة ينتظرون نفس المصير دون أن يفعلوا شيئاً.. الفعل الوحيد الذى يتقنونه هو الصمت، والأمان الوحيد الذى يحلمون به هو البعد عن عربة السجن أو عربة المصحة، والحلم الوحيد الذى يحلمون به أن تتحرك العربة، حتى عندما يستيقظون ويواجهون الواقع، فإنهم يجذبون أطراف الحلم حتى يخبئوا سوءاتهم.

وتظهر ريم محلولة الضفائر زائغة العينين ملفوفة القدمين بالأربطة البيضاء تضم دمية إلى صدرها، ويظهر رجل بالأربطة البيضاء يعكس الكارثة الماضية، حيث كان الرعب الأسود يبيع تذاكره الملعونة فى السوق السوداء، وكانت يافا تلقى فى وجه المحتل بآخر ما تملك وتهاجر.. والجميع يدخلون تحت وطأة الرعب والموت. وكانت ريم ترحل.

الرجل ذو الأربطة البيضاء : وامرأة من يافا كانت ترحل..

تحمل طفلاً..
فوق الصدر وتحمل صرّة..
والمرأة تعبت، خافت..
كان الرعب الأسود يبيع تذاكره فى السوق السوداء..
وأرادت أن تلقى بالصره..
لكن من هول الرعب الأسود، ألقت بالطفل..
واحتفظت بالصره.. ص ١٩

لقد وقف الرعب مابين ريم وطفلها .. ما بين الناس وحياتهم.. وقف بينهم وبين كل شيء فهاجروا موتى يجرُّون أقدامهم، أوردة تجلط الدم فيها بين صقيع الأيام الوحشية وطفل ريم المنسى فى مدن الموت، لم يك طفلاً عادياً.. كان يقترب من المسيح والنبوة، كان الطفل لايبكي ولايبتسم ولايرفع عينيه عن عينى أمه.. يمسك بيديها ويكاد أن يتكلم.. يرضع من كل الأثداء إلا ثدى أمه، هذا الطفل الذي يكبر الآن وراء الأسلاك يظل حلماً مأساوياً يطارد ريم عبر مساحات الانتظار، ويظل يدفعها دوماً ناحية الأسلاك الشائكة، وجوداً هلامياً تحمله على صدرها وتعيش معه، لكنها لاتستطيع أن تكبر معه لأن الموت دائماً يفصل مابينهما. لقد رحلت ريم ضمن الراحلين أو الهاربين من الرصاص المطر الأعمى إلى تلك ا لعربة، كل منهم قد ترك وراءه أحلامه وحياته وشبابه.. وإن كانت ريم قد تركت مستقبلها وسط حطام المدن المنهارة.

وتقودنا مريم إلى عائلتها ، أو تدفعنا للقياها.. تلك العائلة التى تلخص لنا ـ بنماذجها ـ تلك الرحلة الدامية.. مازن الذى ضاق بالعربة الراكدة وبهذه الوجوه الساكنة، ويبحث الآن عن الهجرة بعيداً عن هذه المنطقة، وهذه الهجرة ليست هجرة للفعل باحثة عن الوطن، بقدر ما هى هروب إرادى فردى. ومن هنافإن مازن يضيق بريم وبمأساتها.. يضيق حتى بذلك ا لمفتاح المعلق فى عنق أبيه.. مفتاح البيت الذى كان والبيارة الذكرى. إنه يفصل السلوك الإنسانى عن معطيات الواقع بحيث يصبح خطأ فردياً يستوجب التنصل منه. وتحاول الأم أن ترده إلى خارطة المذبحة.. إلى الأسلاك الشائكة التى أقامها الرعب والموت.

الأم: مازن ياولدى..
من منا لم يلق بشيء فوق الأرض..
من منا لم يلق بنافذته..
لم يلق بحائطة ، لم يلق ببابه..
من منا لم يلق بشيء فوق الأرض..
كل منا ألقى شيئاً فوق الأرض وهاجر.. ص ٢١.

ولكـن مازن قـد ضاق بـاللـون الواحـد والكلمة الـواحـدة وأعمدة التليفـون التى بـلا أسلاك.. قد ضاق بالجدار الذي يستند إليه ويصطدم بـه، لقد ضاق بكل شيء حتى ببيارة أبيه في يافا، والتى كانت أول جرح في قلبه الصغير، هـو يذكر الآن تلك اللحظة التى ضحك فيها الأطفال بعد مـا فشل في رسم أصبع الموز، لأنه لم يـر حتى هذه اللحظة أصبـع موز، رغم أن والده كان يملك بيارة مليئـة بالموز.. ويتوقف مازن بذاكرته المتعبة عنـد حدود تذكر المأساة، دون محاولة تحويلها إلى سكين يطعن بها وجـه عدوه، يتوقف عن لحظات الألم فيفكـر بالهجرة دون أن يحول هذه اللحظات إلى قنطرة يعبر فوقها إلى الصباح. إنه حتى لايتذكر وجه عدوه.. لايعرفه.. هل هو ذلك الضوء الأحمر أم هذا الجندى الواقف أم الإشارة؟! هل الكمسارى أم العربـة أم تلك الأسـلاك الشائكـة؟! لقد عاش طـوال عمره ينتظـر أن يتحقق حلـم العودة والذى كانـت تلفه حوله دائما محطـات الإذاعات والصحف.. انتظر دون أن يفعـل أى شيء ليدرك فى النهاية أن القطب المتجمد أقرب من يافا.. والشمس أقرب إليه من يافا.. وهذه هى المأساة.

الأخ الثانى هـو عاصم الذى أدرك حدود المأساة مبكـراً، أدرك في ذات اللحظة أن عليه أن يحمل حزنه وآلامه فوق ظهره، وفوق ساعـده تستحيل الأيام الممرورة إلى قنابل تفتح هذه الأسلاك الشائكة، فمضـى كالسائح بين المعتقلات وحتى لايصبح شعـب الثوارات، شعب الجرسونات. إن عاصـم هو الرؤية المبكرة والوعى الـذى اشتعل عبر لحظات التردد والهجرة والبحث عن الأمـان الزائف فى المدن الغريبة. وإذا كانـت الأم قد بدأت بنفس منطـق عاصم وبدأت نفس الرحلة، فإن الأب الذى ظل بداية يؤمن بأن الهجرة سوف تصون عرض البنت والزوجـة وأنه يهاجر بحثاً عن الأمان.. أصبح يـدرك الآن أنه قد حـافظ بالفعـل على شرفه الشخصى بتلك الهجـرة اللعينة ، لكن عرض الشـارع والدار والأرض قد انتهك. لقـد صار الأب الآن يدرك حـدود المأساة منذ لحظـة الخروج الدموى مـن يافا، وحتـى الارتماء السلبى داخل هذه العربة، وعليهم الآن أن يكونوا فلسطينيين.

الأب : كونوا ذهباً .. كونوا خشباً ونحاساً..

كونوا فضة..

كونوا ماشئتم أعلاماً مختلفة..

فى سارية الوطن ، ولكن كونوا..

قبل السارية وقبل العلم فلسطينين

كونوا ياولدى قبل الألوان فلسطينين ... ص ٣٧.

وهذا الإدراك هو البـداية للبحث عن الفعـل والخروج من اللافعل .. محاولـة إيجاد صيغ بديلة تكون أكثر قدرة على اجتياز هذه الأسلاك الشائكة بدلاً من التوقف أمامها، وانتظار أن تتحرك هذه العربـة، الإدراك الفعل والحركة والانطلاق. ومن هنا سيبـدأ الصدام مابين هذه

العائلة ومابين الكمسارى والسائق الذى لن يظهر.. الصدام الذى يتفجر الآن تحت الرماد بطيئاً لكنه أكثر قسوة وضراوة وألماً.

يدخل الكمسارى ووراءه رجل يحمل «جردلاً»، والكمسارى يطلب من الركاب التبرع بالدم لأن وقود العربة قد نفد، ويلقى رجل من فوق سطح العربة بالخراطيم الطويلة الثلاثة إلى «الكمسارى»، فيبدأ فى لفها حول أعناق وسواعد وأفخاذ بعض الركاب، وفى صمت يدور حديث مابين أحد الركاب وبين الرجل البانيو والذى يحمل هو الآخر علامة (X) لكنها تحت الجد، حول الخدعة التى يمارسها «الكمسارى» فى أن العربة تتحرك، والوهم الذي يدمونته بتحرك العربة، فلولا هذا الوهم لماتوا منذ سنين.. والعربة لن تتحرك لأنها لو تحركت فسوف تفلس شركات وتصبح الأسهم فى البورصة كالأسماك النتنه، ولهذا فالعربة لابد وأن تبقى مجرد «ديكور» للقضية.

الرجــل : ولهذا نحن هنا.. ديكور قضية..
لا أكثر من ديكور..
ديكور فلسطين..
لولا العربة واقفة ماكنت تمثل دور الراكب..
والسائق ما كان يمثل دور السائق..
ما كان هناك شباك تذاكر.. ص ٤٠

وينتهى الكمسارى من امتصاص دم الركاب، ويبدأ لعبته الوهمية حيث يدعوهم لربط الأحزمة فالعربة تطير، وهاهى تهبط، وينفخ فى صفارته ويبدأ فى المرور بين الركاب طالباً منهم إبراز التذاكر، ويعترض أحد الركاب ويرفض قطع تذكرة جديدة، فالعربة لم تبرح هذه الأرض ومازالت خلف الأسلاك الشائكة أمام الضوء الأحمر. وهنا يتناول الكمسارى فرشاة من الجردل ويرسم علامة (X) الحمراء على جبين الراكب ويمضى إلى عمله، والراكب يؤكد أنه لم يعد يملك نقوداً لقطع تذكرة جديدة، فيخبره راكب آخر أن الكمسارى لم يكن يسأله نقوداً.. وإنما كان يسأله أن يسكت، فالصمت هو تذكرة الرحلة المعلبة المحنطة داخل هذه العربة.

أحد الركاب : أولا تعلم أن هنالك أوراقاً قد طبعت..
أصدرها بنك العربة.
أوراق «الصمت»
ادفع ورقة صمت وأسلم..!
لو قال لك «الكمسارى» أن العربة فى حيفا..

فادفع ورقة صمت من فئة الألف...!
ادفع واسكت.
فعلامته فوق جبينك لايغسلها الصابون ولا الماء ولا رابسو..
إنك فى القائمة السوداء.. ص ٤٤

وهكذا يزداد عدد الذين يحملون تلك العلامة اللعينة، ليس لأنهم تحركوا.. ولكن لأنهم فقط تكلموا، كسروا حدود هذا الصمت المرسوم بدقة وحديدية وقسوة، يزدادون.. يختفون ويموتون .. ومازالوا أسرى هذه الخيوط العنكبوتية القاتلة، وها هى ريم تحمل قفتها فوق رأسها وتدور بين الركاب ، عرافة تحاول أن تقرأ المستقبل، وهم صامتون.. لاشىء يتحرك فيهم غير العيون، والعيون سرعان ما ترتد سريعاً بعيداً عن هذه العرافة، ويتحرك رجال «الكمسارى» مشكلين جوقة تحاصرها وهم يهتفون أنها كاذبة «كانت جاموسة أول مملوك.. فر من القلعة، وعشيقة آخر مملوك» . وريم مازالت تدور بين الركاب تبحث عمن يتنبأ لها بمكان الابن الضائع خلف أسلاك الزمن الردىء.. من يدفعه إليها أو يدفعها إليه حتى ولو عبر الحلم.. تصرخ ريم

ريم (العرافة): أو ما ضاع لأحد منكم وطن ياركاب العربة..

يسأل: لم ضاع ومن ضيعه.. ؟ ص ٤٨

ويطل الرجل البانيو.: حامل العلامة تحت الجلد

الرجل البانيو : يسأل من؟
والكمسارى مازال يبيع تذاكره..
والعربة غارقة فى الرمل..
والسائق يحكمنا بمكبر صوت..
ويلف حبال الميكروفونات على الأعناق..
يسقينا الحبر ويطعمنا الأوراق..
لو كل منا يسأل نفسه..
لو كل منا يرفع رأسه..
ثمناً لسؤاله..
عندئذ كل منا يخرج من أغلاله ص ٤٩

وأخيراً.. يرفع الرجل البانيو رأسه.. ولكنه كان مجرد صوت واحد من السهل أطفاؤه.. مجرد حركة واحدة وسط صمت جمعى، من السهل إخمادها. وبالفعل.. يتحرك رجال الكمسارى ويدفعون بتلك الرأس مرة أخرى داخل البانيو، والرجل يصرخ طالباً النجدة دون جدوى، حتى يموت غرقاً داخل البانيو، وريم تصرخ فى هذا الموات والخواء لو نافذة واحدة تفتح.. ويدرك الكمسارى أن بداية مريرة للحن قاس ستبدأ، فيقرر التحرك بسرعة

وحده، يتقدم من ريم وإلى جواره رجل يحمل حقنة طويلة ، ورجل آخر يحمل أسطوانة غاز.. والكمسارى يعلن أن الكوليرا ــ ريم ـ تجتاح العربة، فيفتح الرجل الذى يحمل أسطوانة الغاز الصنبور فى وجه العرافة، بينما يبدأ الرجل الذى يحمل الحقنة فى الطواف بين الركاب ليحقن بالمصل ذراع كل من سمع كلمة. ويشتد سعال ريم وتسقط على الأرض، بينما يتقدم منها رجلان ويحملانها إلى الخارج.

وإذا كانت اللوحة الأولى، قد قدمت لنا تلك النماذج المطروحة دراميا، والتى بدأت أولى محاولات الصدام بغية تحقيق خلاص فردى بعيداً عن نمطية العربة وحصار اللون الأحمر، وإذا كانت محاولات الخلاص هنا تشكل تمرداً خاصاً بعيداً عن مناطق الوعى الجمعى، لمجرد الفرار خارج حدود الخوف والموت، أو حتى لمجرد كسر حاجز الصمت والعجز، وإذا كانت النماذج المطروحة هنا لمجرد إتمام اللعبة فقط بحيث لا تصبح بلا معنى «إن أهمية الإنسان تكمن فى أن اللعبة لا يمكن أن تلعب بدونه، إن الناس مجرد شفرات هيروغيليفية تتألف منها الوضعية السرية(*)» فإن اللوحة الثانية تأتى بشخوصها ورموزها وحركتها الدرامية، أكثر قدرة على تحقيق وضعية مادية ـ من خلال الصيغ الفنية ـ لحركة القضية عبر تفاصيل الواقع المتحرك الشائك، تلك الحركة التى تتلفت وراءها قبل أن تتحرك، وترى أبعد من الخطوة الواحدة، وتمضى أسرع من حركة التململ والاشتهاء.. فالقضية هنا لم تعد مجرد عبور الأسلاك الشائكة، ولكنها حركة لاستيعاب العالم بداية، وترويض تفاصيل الواقع المتمردة، وإشعال فتيل الوعى القنبلة. ومن ثم.. يصبح هذا العبور ـ فيما بعد ــ ليس مجرد عبور وقتى يرتد للوراء لحظة الصدام والمداهمة: لكنه يظل ــ عبر مساحات اللهب ـ تحققاً دائماً لا يتوقف . والرموز هنا لا تتوقف عند حدود المبهم والغامض الذى يتعالى على أبجديات المرحلة، ولكنها تتفجر بالحياة والفعل والوعى، تقود إلى لحظة الصدام ومناطق الانفجار الذى يهز أرجاء مملكة الصمت والنعاس، رموز غنية بالأجنة التى تولد وتكبر وتشكل مساحات الحروف البليدة مرة أخرى، ولا تنفصل الرموز هنا أو تأتى عشوائياً، لكنها تتجاور كالخلايا وتتوالد لتفك طلاسم الأبجدية الدرامية، يصبح هذا العالم عارياً، لا أحد يدثره، ولا الكلمات تخبأه أمامنا.

وفى هذه اللوحة يلجأ معين بسيسو ــ كشاعر ــ إلى نفس الصيغة التى أدمنها فى ثورة الزنج، حيث تمتلىء اللوحة بالمنولوجات الطويلة والتى تجعلنا نرتد إلى الماضى أحياناً، وتدفعنا أحياناً أخرى إلى منطقة لا نتحرك فيها بقدر مانتأمل ، ولا نتكلم بقدر مانسمع .. نحن مستقبلون لا مرسلون فالمنولوجات تحاور صيغ الفعل وتكسرها، بل وتقطع أوصالها فى أحيان كثيرة بحيث نتوقف فى حيز ضيق لا تواصل فيه، ننتظر ماسيأتى، لنكون مجرد ردود أفعال «بما أن المنلوج يتقدم الحوار أو يتأخر عنه، فإنه لايستطيع التعبير عن الفروق

(*) جورج لوكاتش ـ سوسيولوجية الدراما الحديثة.

الدقيقة المتحولة باستمرار، تلك الفروق التى تتعلق بالإدراك، أو سوء الفهم الذى يراوغ كل الصيغ»(*) وهو المأزق الذى يقع فيه كثير من الشعراء حين يكتبون للمسرح عشقاً لمطاردة الحروف الغريبة والتراكيب الجمالية المنحوتة فى صخر اللغة، تطاردهم الصيغ الجمالية المسترسلة ويطاردون الوجه الجميل للغة وبراعة التعبير وحيل التقديم والتأخير، دون محاولة العدو الموازى لحركة الفعل الدرامى. فهذه التراكيب الجمالية تصبح مثل الملاكم الذى يوجه ضربة للآخرين، وينتظر أن يفيقوا مرة أخرى وينهضوا ويكون النهوض بالتالى ومواجهة هذا الملاكم من خلال الصورة المهتزة من أثر الدوار.

تبدأ اللوحة الثانية بالأم والأب وحيدين بعد أن أخذوا ريم إلى الحجر الصحى، واختفى مازن الباحث عن الهجرة، ومارس عاصم رحلته بين الفعل والمعتقلات، بحيث يصبح وجوده لحظياً، مجرد محطة عاطفية صغيرة يحاول فيها أن يشعل القنبلة داخل هذا السكون. وفى منولوج طويل ينذب الأب أرضه التى تركها خلف الأسلاك، وأصبح بلا أرض لا ينتظر المطر، فالذى بلا أرض، ليس له مطر، بل إن المطر فى هذه الحالة يصبح مثل قطرات الكبريت الملتهبة التى تسقط فوق الرأس، ويأتى عاصم متسللاً من خلف الأسلاك كعادته، ويحاول أن يحرك كعادته أيضا تلك البحيرة الآسنة.

الأب : من منا ياولدى ينطلق لصيد الحوت..
نحن هنا تحت جدار العربة..
ننتظر العلب المحفوظة.. ص ٦٠

عاصم : إن علينا أن نرفض..
لو يرفض كل الركاب بهذى العربة..
هذا الضوء الأحمر ..
لو يرفض كل الركاب بهذى العربة..
وجه السائق، وجه «الكمسارى»..
لو كل منا يرفض وجهه..
هذا الوجه الراكع والصامت ص ٦١

فلابد أن تبدأ تلك الرحلة بالرفض .. رفض هذا العالم الموبوء وانتظار المعونات، رفض كروت الإعاشة، أن نخرج للصيد الخطر بدلاً من أن تدهمنا أسماك القرش ونحن ممددون على شواطىء اللا فعل، صوت واحد يبدأ ليصبح صوتين ثم ثلاثة ثم جوقة تهتز تحت ذبذبات صوتها تلك الأرض الصلبة، ولكن الأب مازال عاجزاً عن الخروج من هذه الأنماط الأسيرة داخل العربة، يدرك أن ابنه سوف يموت دون أن يرفع أحد من ركاب العربة صوته من

(*) جورج لوكاتش ـ سوسيولوجية الدراما الحديثة.

أجله، يموت من أجل أن يشعل لهم الضوء الأخضر، ولن يتحركوا رغم ذلك إلا بمعجزة، ويشتعل اللهب تحت الرماد، ذلك اللهب الذى لايراه الأب ولايشعر بحرارته بعد.

ويطل الوجه الأول من نافذته ، ليخبرهم أن هناك جثث ثلاثة صيادين يدفعها الموج إلى الشاطىء، لقد كفر الثلاثة بالسمك الأسود والسمك الأصفر والسمك الأحمر، وانطلقوا خلف السمك الأخضر، دون أن يدركو أن للبحر أيضا أسلاكاً شائكة، يجب ألا يتجاوزوها، ومن لايعترف بأرض محتلة.. لن يعترف ببحر محتل. ويدخل رجل يرتدى معطفاً يحمل فى يدهٍ مظلة وفى الأخرى مصباحاً كهربائياً، بينما يتبعه رجل آخر يحمل مقصاً كبيراً.. وهذا الرجل يخبرهم أنه قد لطخ حذاءه بالوحل من أجلهم، وأنه جاء تحت المطر بحثاً عن خلاصهم، ويدعوهم إلى الخروج من هذه العربة، ولكن ناحية الصالة، فسوف يظل «الكمسارى» مغروساً كالمسمار فى جباههم، وسوف تظل العربة قبراً واسعاً يستقبل جثثهم وجنونهم، فماذا يبقيهم فى هذا التابوت، وأمامهم الأرض واسعة آمنة رائقة بلا ألم أو قطرة دم واحدة.

الرجل ذو المعطف : فهناك مدن وشوارع..
وحقول ومصانع..
دجله والنيل وبردى...
ماذا يبقيكم فى هذى العربة..
عبثاً تنتظرون الضوء الأخضر.. ص ٦٦

ويمضى حامل المقص إلى الأسلاك الشائكة التى تفصلهم عن الصالة ويفتح فيها ثغرة، وهنا يدرك عاصم.. أن الذئب قد كشر عن أنيابه ، وبدلاً من أن يفترسهم بوحشية فى هذه العربة، فإنه سوف يقتلعهم من جذورهم ـ ويحنان بالغ ورقة زائدة ـ ويلقيهم مثل حبات الرمل فى البلاد العربية التى لم تعد تعرف غير الكلمات العريانة والفعل المذياعى والبطولات السينمائية، لقد بدأت الرحلة تزداد ضراوة وشراسة وعليهم أن يرفضوا تلك الثغرة التشرد النهائى، وأن يديروا ظهورهم إلى الصالة الأمان الزائف ، عليهم وحدهم أن يفتحو ثغرة أخرى فى تلك الأسلاك التى تفصل العربة عن إشارة الضوء الأحمر. يدركون جميعاً الآن.. أن هذا الرجل هو سارق النار المقدسة وخاطف كل الأبناء.. قاتل لحظات الفعل تحت وهم الهجرة الجميلة بعيداً عن تلك المناطق المفخخة، ولابد من حركة .. لابد من وقف الهجرة الدامية.. لابد .. من ذبح هذا الرجل بمقصه، يهجمون عليه ، لكنه يخرج من جيبه علبة سجائر ويقذفها عليهم فتنفجر ويتصاعد الدخان، بينما يفر الرجل وتابعه حامل المقص.

ويأتى صوت السائق متسائلاً عما حدث، فيخبره «الكمسارى» أن مجهولاً قد ألقى قنبلة صوتية، وهو يعد تقريراً تفصيلياً سوف يرفعه إليه، ويتساءل الصوت عن حالات الهمس التى بدأ يسمعها، وهل هناك تذمر بين الركاب، وبينما ينفى «الكمسارى» ذلك، تأتى ريم متسللة من خلف عربة الحجر الصحى ، وهى تنادى ابنها يونس الذى ابتلعه الحوت منذ

ولادته، وتحلم بأن يلقى الحوت ولدها ذات يوم على الشاطىء فتصنع من جلدها ورقة توت تغطي عريه، لكنها لاتدرك أن زمن الأساطير والخرافات قد مات إلى الأبد ، وإن الحيتان لم تعد تلقى ما ابتلعته، وعندما يتحرك الكمسارى ليعيد ريم إلى الحجر الصحى، يوقفه صوت السائق، إنه يريدها أن تصرخ ، وأن يلتقط الصحفيون صوراً لفمها المفتوح، فلابد وأن يصرخ بعض الناس لبعض الوقت، استكمالاً لديكور الديمقراطية، وستاراً للقتل الوحشى والطرد من الوطن، ولكن ريم تتجاوز حدود الصراخ إلى حدود استنهاض الهمم، إثارة الوعى والثورة، وهنا.. لابد أن تصمت وتعود إلى الحجر الصحى مرة أخرى، إن على ركاب العربة ألا يسمعوا إلا الأصوات الهابطة من أعلى.. الأصوات ذات الرنين الواحد وألا يقرأوا إلا الجرائد التى تصدرها العربة، ولكن الناس قد بدأت تخرج من رتابة الرنين، وساقية الجرائد التى لم يعد أحد يقترب منها، وبدأت الصحف تعود إلى مطبعة العربة كما خرجت منها، ليس عليها بصمة عين أو بصمة إصبع، بل إن الأمر قد أصبح أكثر خطورة من ذلك، فقد بدأ مرض سرى ينتشر بين ركاب العربة، لقد أصبحت الأيدى تتقلص وتتقلص، وجاء فى تقرير طبيب العربة أن الأيدى تضمر لأنها لم تمسك قلماً منذ سنين ولم تفتح صفحات كتاب حسن السيرة، وهناك بعض الأيدى ذابت والبعض الآخر قد انتفخ.

إن الدلالات والرموز هنا تشى بهذا العالم الدرامي المصنوع ، وتتوحد لتقدم لنا لقطة فنية نادرة لصعود اللهب من تحت الرماد، ومن ناحية أخرى تجعلنا نصعد معه لا كمتفرجين ولكن كمشاركين. لقد بدأت الملامح تتغير.. والتفاصيل تلك التى كانت نقشاً حجرياً ساكناً، تأخذ شكل الشلال الذي يندفع فى رحلة المخاطرة دون أن يوقفه شىء.. إن هذه الدلالات تقدم لنا الصورة بعيداً عن مناطق الكلمات الأسيانة أو الحروف التى لاتمل من الصراخ لنبدأ خطوة خطوة نحو المصب. إن هذه الدلالات الدرامية والتى تتوحد فى شفرة واحدة تجعل ركاب العربة يدركون قبلنا أن خلاصهم الوحيد هو الإفلات من هذه العربة ليس ناحية الصالة، ولكن فى الاتجاه الآخر ناحية الإشارة الضوئية اللعينة المغروسة فى العين كطائر نارى. وتجعل السائق فى نفس الوقت يدرك أن هذا العالم قد بدأ يتحلل تحت قدميه، وأن أدواته المتحركة آلياً قد أصابها العطب ولم تعد تصدر نغمتها القديمة، فها هو خطيب السائق يخطب دون أن يسمعه غير مخبر السائق نفسه، لاتجدى الآن محاولات السائق و«الكمسارى» فى التصريح ببيع الأقلام وفتح خمارات الحبر، لأن طائر النار قد حلق فى الفضاء ويبدأ اللهب يصعد وسط رماد السنوات الخامدة، ويأكل قش الأيام المنسية، لقد وصلت الآن جثة مازن.. قتل وأعلنوا أنه كان متسللاً ، صار الوطن محظوراً على أبنائه، وصار الوصول إليه جريمة تستحق الموت. وهنا يصرخ عاصم فينا جميعاً.

عاصم : لو يتسلل أحد منكم يامئة المليون..
لم أنتم في الصالة ... ؟!
يامئة المليون...
لم لا تأتون إلى الخشبة ...؟
ونمثل نحن جميعاً فوق الخشبة.. ص ٨٤

لقد مات مازن ذلك الفتى الذى لم يـر إصبع الموز، ولم يعد الآن يحتاج إلى إصبع موز، بل نحتاج نحن جميعاً إصبع ديناميت حتى لايموت كل مازن بهذه العربة اللعينة، عليهم الآن أن يرفضوا للمرة الأخيرة هذا الحائط وهذى الأسـلاك وهذا الضوء الأحمر ووجه «الكمسارى» .. ووجه السائق الذى لم يـروه أبداً.. فقد حوصروا زمنا طويـلاً.. مزروعة الآت التسجيل فى لحمهم مدسوسة القنابل تحت وسائدهم.. مسلطة عليهم الأضواء الكاشفة من كل الجهات، ولم يتحـركـوا.. وأصبح الآن لافـرار ولا خـلاص إلا بـاقتحـام هـذه الأسـلاك.. فى تلـك اللحظـة.. يحاول «الكمسـارى» أن يقطـع لهم تـذاكـر جـديـدة وأن يضـع الخراطيـم حـول أذرعهم.. لكنهم مدوا سواعدهم باتجاه اخر لايدركه «الكمسارى».. لقد انقض عليه عاصم وبدأ يلـف أسلاك التليفـون حول عنقـه.. حاصره الجميـع وهو يصرخ عبثـاً طالبـاً النجدة. وينطلق الجميـع نحو باب عـربة السجن وبـاب عربـة المصحة فيحطمانها.. ويتقدمـون حتى يلتفـون جميعاً حـول عاصـم وريم، بينما تسقـط قنبلـة وتنفجر وسطهـم.. يسقط البعـض.. والبعض الآخـر ينهال على الأسلاك الشـائكة بالقضبـان الحديديـة، بينما عاصم يتقـدم وهو يخرج من جيبه لمبة مصبوغة باللون الأخضر، يرفعها بيده اليمنى كالقنبلة.

عاصم : إن كان علينـــا أن نسقط فلنسقط فـــوق الأسـلاك

فكفانا نسقط تحت دواليب العربة.. ص ٩١

ويلقى عاصم شـارة المرور اللعينة .. يتصاعد الدخان الأخضر المفتقـد منذ زمان البلادة والعجز، ويندفـع ركاب العربة نحو الأسـلاك الشائكة.. لقد صنعـوا هم الضوء الأخضر.. وبـدأت رحلة الخلاص.. للمـرة الأولى.. سوف تتحـرك هذه العـربة وتخترق تلـك المناطـق البعيدة.. لقد بـدأ الزلزال ولن يستطيع أحـد أن يوقفه.. سوف يخمد قليـلاً لاشك.. لكنه فى النهاية، سـوف يغير هذه المعالم، ويبدل الملامـح.. ويشكل جغرافية العـالم وتاريخه المستحيل، يعيد كل الغائبين والمنفيين والضائعين على حافة اللا وطن واللا أمن واللا حياة.

ريم : الزلزال الأخضر..
البرق الأخضر..
إنى ألمحك الآن..
يونس ياولدى..
إنى ألمح وجهك... ص ٩٢

وينتهى الجزء الأول بـاقتحام مفـردات اللون الـواحد، بحيـث يلتمع الضـوء الأخضر ، ذلك الالتماع الذى يحط لحظـة كالعصافير فوق الأشجـار المجدبة، ثم يحلـق فى الفراغ .. نظل نطارده ونحاول اصطيـاده.. نقبض عليه مرة.. ومرات يفـر من قبضتنا، لكننا لانتـوقف أبداً عن مطاردتـه.. ومعين لايتوقف بنا عنـد حدود رومانسية الضـوء الأخضر، وبطولة اختراق

الأسلاك الشائكة ، لأنه يعى أن هذا التحقق أكثر صعوبة من الحلم الورقى، وأن السكين لاتمر فى قطعة الزبد، لكنها تمر فى صخرة شديدة الصلابة، فنحن لا نتحرك فى عراء وحدنا، ولسنا هرقل الذى يتوارى العالم خلف عضلاته البارزة.

المسألة ليست العدو السريع فوق الورق، والقفز لمساحات كبيرة دون حواجز أو متاريس، لكنها ببساطة التحرك بطيئاً فوق الواقع محاذرين الاصطدام بالجدران العالية أو السقوط فى هاوية البطولات الزائفة. ومن هنا فإن انطلاق الضوء الأخضر لايعنى فى شمشون ودليلة انتهاء المشكلة، لكنه يعنى بداية الرحلة المشتعلة والمواجهة الحتمية والاصطدام الدموى، بداية هذا اللحن الذى سيتصاعد فيخترق آذاننا الحجرية، وأركان موتنا وسكوننا العنكبوتى.. فنحن سنتحرك ونتوقف.: نَقتل ونُقتل.. نسقط ونقاوم.. يتضافر الموت والحياة، ويتزامن الفعل ورد الفعل.. والبلاد بعيدة بعيدة تراوغنا كالحلم وتحاورنا كالمرايا.

ويبدأ ـ من هذا الوعى ـ الجزء الثانى أو الحركة الثانية من هذا اللحن، لنكتشف أن علينا ألا نحلم كثيراً، وألا تغرقنا الآمال الليلية، بل علينا أن نظل نقاوم ونقاوم ولانتوقف أبداً.. ففى اللوحة الأولى نجد العربة.. والأسلاك الشائكة أمامها، وشارة المرور أيضاً مازالت تتوهج باللون الأحمر ثلاث أو أربع مرات، لكنها هذه المرة تومض باللون الأخضر أيضاً. الأسلاك الشائكة مازالت تفصل بين خشبة المسرح وبين الصالة.. وصندوق بريد معلق فى جدار العربة، وخمسة مكبرات صوت قد نصبت فى مختلف اتجاهات العربة ويحمل كل مكبر صوت رقماً ، العلم الفلسطينى مغروس فى مقدمة العربة. لقد سارت العربة متراً ودفعوها كيلو مترين، ثم وقفت العربة، سقط الكمسارى، ونهض من الجثة كمسارى آخر. يتوهج الضوء الأحمر كالنجفة، والضوء الأخضر عود من الكبريت..

كل ما كسبوه أن العربة قد تحركت أيا كانت هذه الحركة، وصار لهم صندوق بريد وعنوان، وعليهم الآن أن يعرفوا من يسير معهم بحنجرته، ومن يسير بورقة نقد، ومن يسير بقنبلة، لقد خرجوا من هذا التابوت الثلجى وعليهم أن يرجعوا إليه مرة أخرى، لقد دفعوا من قبل ثمن الغيبوبة ذلك الثمن الفادح، وعليهم الآن أن يدفعوا ثمن الصحوة. عليهم ألا يتوقفو أمام ذلك الكمسارى الذى يدفع عربته المليئة بلعب الأطفال.. مدافع رشاشة دبابات وطائرات، وعليهم فى ذات اللحظة أن يغلقوا آذانهم أمام تلك الميكروفونات المصابة بالصرع، اللاهثة وراء الكلمات المشتعلة وسط الماء.

مكبر الصوت رقم (٢) :

نحن المئة المليون..
نحن السيف المسنون..
نحن قرابين فلسطين .. ص ١٠٦

تلك الكلمات الأكفان التي دثرتنا وطوحت بنا إلى مساحات الموت مغيبين حالمين، لقد خدرتنا الكلمات.. حاربت بدلاً منا الأناشيد، وحررنا الوطن بالغناء.. وهاهى الميكروفونات العربية تحلق فى الفضاء العربى، ونحن نسير إلى حافة الهاوية ـ وبينما تطن هذه المكيروفونات، يخرج «الكمسارى» دمية من بين اللعب المكدسة فوق عربته، دمية مشوهة ذات أنف طويل محدب كمنقار الببغاء ويشعل فيها النار، وتصرخ ريم محذرة من الكارثة التى ستنفجر الآن، من الموت الذى يقفز بين الأرجل دون جدوى، لأننا مازلنا معلقين من رقابنا فى سارية الكلمات الرنانة، وتنفجر الدّمية، يتصاعد الدخان.. يتساقط بعض الركاب.. ويُسمع أزيز الطائرات ودوى جنازير الدبابات ويسود الظلام، بينما الخطوات العسكرية الثقيلة تروح وتجىء.. ثم يرتفع صوت أجش مبحوح من مكبر صوت.

الصوت : العربة سقطت فى أيدينا..
سقطت سيناء..
والمرتفعات السورية..
وضلوع الأردن الغربية..
سقطت غزه..
نحن على مرمى حجر من كل عواصمكم
أقرب لأصابعكم..
من كل خواتمكم... ص ١١٠

لقد دفعتنا الحرب المذياعية إلى مساحة مربعة تحاصرنا فيها المجنزرات والطائرات والقنابل العنقودية، وعبرنا فوق جثة الحلم منكسرين هاربين إلى اسرّتنا، وصمت المذياع والجريدة، ولم تعد الشمس تحاور أطرافنا الباردة، صار الإسرائيليون بالفعل ــ أقرب لأصابعنا من كل خواتمنا، وصارت أحذيتهم الثقيلة على عنق الخريطة العربية. لقد انفجرت الدمية ذات المنقار اليهودي فى وجوهنا.

وها هو العلم الإسرائيلى يرتفع فوق هيكل العربة، فى اللوحة الثانية ومدفع ثقيل صوبت فوهته ناحية الصالة، بينما النقالات تحمل النساء والرجال إلى الاستكانة أو الموت، عاد الجميع يغطسون تحت الأنقاض.. يحاولون الإفلات من الغرق.. ورغم ذلك.. رغم العلم الإسرائيلى المغروس فى الصدر والقلب، ورغم المدن المسكونة بالرصاص، فمازالت الأرض ترحل، والبحر يرحل.. والموت يشتعل فى الليالى المظلمة، وبدأت حقول البارود تنبت أزهار الفعل المستحيل. أنضمت ريم إلى المقاومة، لقد عثرت على نفسها وعلى ابنها الذى كان موجوداً بالعربة طوال الوقت، يمتصون دمه ويقطعون له تذاكر الصمت، وعندما بدأت المأساة تكبر، بدأ يبحث عن وطنه حتى عثر عليه وعثر على أمه، فالوطن هو بوابة الدخول إلى مساحات العشق والتلاقى والميلاد.

ووسط البحث عن مفردات جديدة للثورة، وعن أبجدية جديدة للفعل النبيل، يأتى صوت شمشون الإسرائيلى حاكم هذه العربة من خلال مكبر الصوت، يدعوهم للانطلاق نحو الساحة وإخراج كل ما يخبئونه، لقد عاد شمشون الإسرائيلى وحبال البارود ضفائر شعره.. عاد يجرى بين أصابعه نهر النيل ونهر الأردن ودجلة، وعليهم الآن وهم يفترشون الأرض محاصرين بالبنادق أن يوقعوا فى كفه، ومن لايعرف الكتابة فليبصم، فدليلة لن تأتى تكشف سره وتجز ضفائر شعره.. لقد توحش حتى صارت قنابل العرب وصواريخ العرب تنفجر فى خوذته مثل لعب الأطفال، وبينما هو يبسط كفه ليوقعوا فيها صكوك الغفران والاعتراف والهزيمة، تتسلل ريم فى ملابس الفدائيين صارخة فيه.

ريم : صار لنا دفتر يوميات آخر
ياشمشون..
أتوجراف آخر..
صرنا ياشمشون نوقع فوق الأربطة البيضاء
الأربطة البيضاء تغطى الأرض.. ص ١٢٤

صار الجرح والضمادة ثمن الوعى، وصارت القنبلة ثمن الوطن وها هو الانفجار المروع والنيران النبيلة توقع فى دفتر يوميات الأرض المحتلة، وتتسلل ريم وسط الناس ، بينما يصرخ شمشون بأن يحاصروا الركاب والعربة بالجنازير ويبدأ الجنود في إطلاق الرصاص، وتأتى صرخة ريم منطلقة من خلف العربة.

ريم : يونس ياولدى..
إنى أشرب نخبك حتى آخر قطرة..
كأس البارود.. ص ١٢٦

بينما الأضواء الكاشفة تحاصر العربة والركاب .. لقد بدأت القنبلة تنسج رايات الوطن، وبدأت الرصاصات التى تعبر هذا المدى فرادى ، تغزل وجه الوطن.. وبدأت الأقدام الصاعدة فوق الأسلاك لاتشعر بالجرح ولا الألم.. لم يعد هناك ما نخسره أكثر من الوطن، ولم يعد هناك ما نخشاه أكثر من الموت الذى نلتف به كل ساعة، لقد هزمتنا الأغانى البليدة.. وهزمنا أنفسنا.. وعلينا الآن أن نحيل الكلمات العارية السيقان إلى رماح تشتعل بالغضب، الذى يخرج واعياً من مدن الحوار والجدل العقيم والصراخ فى العراء.. لقد وصل الإسرائيليون إلى مضاجعنا واخترقوا أحلامنا، وعلينا الآن أن ننهض.. وأن نتحرك.

وها هى الحركة تبدأ فى اللوحة الثالثة، سواء كانت حركة بين أصابع المؤسسة العسكرية الإسرائيلية ، أو حركة حول بوابة الوطن، لاتبتغى التأمل والحزن الطويل أو الموت على العتبات، بقدر ما تبتغى الدخول إلى الشوارع الأليفة والبيوت الدافئة، إنها حركة تخرج من سلاسل الماضى الطويل، ومن عذابات الحصار والتشريد والإهانة، وترفض بقايا الإعانات وبعض الخطب الأسيانة، حركة لاتركب بساط الريح ، ولا تطلق الجنى من مصباح علاء

الديـن، لكنها تـرحل فوق القنبلـة وفوق حـدود اللهب، لقد سقطـت ريم جـريحة فى أيدى شمشون الإسرائيلى، وسقـط عاصـم جريحاً بين والديـه، ويحاول أن يعود إلى قـاعدتـه حيث يوجـد طبيب يستطيـع أن يوقف هـذا النزيف، ويتقـدم بعض المشـاهدين مـن الصالـة نحو الأسلاك الشـائكة، يلقـون من فوقهـا أربطة بيضـاء وعلب محفوظـة.. سجائر وخبـزاً.. لقد هجروا مقـاعد المشـاهديـن للمرة الأولى.. ويتبقـى الآن ما تمنحـه هذى الأرض، لقـد أدرك الأب السـاكن الخائف على أبنـائه، المحـاذر من السقـوط فى دوائر الفعـل، إن حصار العمـر والقائمـة السوداء طـوال العمر قـد جعلتهم حذريـن خائفين عـاجزيـن، ويدرك الآنْ .. أن عليهم أن يعـرفوا، كيـف يقيمون جسـوراً بين الثورة وبين الثـوار، بين الخشبة والصـالة. ألا ينعزلوا وراء جبال النار.. وألا يسقطوا فى الشعارات الكفن.. وفى لحظة الإدراك هذه .. يقرر هو والأم أن يذهبا مع عاصم إلى قاعدتـه، فلم تعد العربة غير قبر تفوح رائحته النتنة، ولم تعد البطولة مجرد ذكرى ونيشان فوق الحوائط المهدمة.

الأب : هل تمضى تستند على ظلك..
وأنا أقبع تحت الحائط..
وأعلق جرحك فى نافذة الحائط نيشاناً وأقول..
لى ولد جرح وولد قتلوه.. وبنت فى السجن..
سأسير معك.. ص ١٣١

وعلى الجانب الآخـر يأتـى شمشون ممسكاً بـأرنب فى يده يلـوح به أمـام ريم ويحاول أن يسـاومها.. ابنهـا الضـائع والمحـاصر الآن فى أحد الفنـادق ، مقـابـل أن تخبرهـم عـن أسماء الفدائيين ومن أين يأتون ، وسوف يصنعـون منها بطلة، سيطلقون بعض رصاصات في الهواء ويدعون أنها هربت وبـالتالي تصبح بطلة.. ولكن ريم ترفض الخيـانة، وتدرك أننا لم نعد مجرد بيض مكسور فى خـوذة شمشون الفولاذية ، لقـد صار قشر البيض متاريـس.. وصار البيض قنابل تهز ملامحهم الجامـدة. ترفض ريم تلك المساومة، فهى قـد فتشت عن ابنها لا ليستكين في حجرها طفلاً مـدللاً يسمع حكايا الأميرات والشطار، لكنها فتشت عنـه لتعطيه اسم أبيه واسم مدينته.. واسم عـدوه.. ومازالت تنتظر يونس أن يأتي، ويهددها شمشـون بدفعها مرة أخرى إلى مستشفـى الأمراض العقلية، وأن ابنها يـونس فى قبضته مثل هـذا الأرنب. ويخرج السونكى.. ويبدأ فى طعن الأرنب ثم يلقي به فوق صدر ريم التي تصرخ، إنها محاولة لتحقيق انتصار وهمى تعويضاً عـن كارثة الواقع، أشبه بتخـريم عيون الأعداء فوق الورق ثـم حرقها وذر رمادها في العـراء، ولكن العيون تكبر الآن عبر هذا الفضـاء.. تتوالد وتنفجر.. وتتـوالد لتنفجر مرة أخرى.. حتى يصير هذا المدى غابة من العيون القنبلة..

فى اللوحة الرابعة نجد شمشون وراحيـل المجندة الإسرائيلية.. وشمشون يريد أن يكسر ريم، وراحيـل تؤكد أن قـدر شمشون أن يكسر أو يتكسر، وبعد مـونولـوج طويل لـراحيل حـول قدرهـم الـذى يختلف عـن بقيـة أقـدار الناس، إنهم مثـل الأجـراس لابد وأن تقـرع باستمـرار والإ ماتت وصـارت كالرأس المقطـوع الذى يتـدلى من الحبل، يتجـه شمشون إلى

عاصم والذى أصبح أسيراً لديهم الآن، وهو لا يطلب منه أن يعترف على زملائه أو يفشى أسرارهم، فقط.. يطلب منه أن يدوس بقدميه على مدفعه الرشاش وقنبلته وأمشاط رصاصه وأوراقه.

عاصم : ماسورة هذا المدفع هى عنقى...
كيف يدوس الواحد منا ياشمشون على عنقه..
مرت سنوات كنا فيها ياشمشون بلا أعناق..
كنا كرؤوس تشبك بدبابيس..
تتأرجح فوق الأكتاف.
ما كان لنا أعناق..
ذابت عبر السنوات الأعناق..
حتى أمسكنا المدفع..
حتى صارت ماسورة هذا المدفع..
هى عنق الواحد منا ياشمشون.. ص ١٥٥

لقد صار المدفع الهوية والحياة، وصارت القنبلة زوارق النجاة التى يعبرون بها ملوحة البحر ودموية أسماك القرش، فكيف له الآن أن يمزق هويته وأن يحطم قاربه الوحيد، إن عليه أن يواجه الموت بدلاً من الانتحار، أن يتلقى طعنة السونكى فى كتفه ويغلق جرحه بيديه، بدلا من أن يفقد نفسه ويتلاشى في العدم، أن يتلقي طعنة راحيل بفوهة الزجاجة المكسورة فى كتفه الآخر، ويحاول ألا يسقط، يطعنه شمشون بالسونكى فى صدره، فيسقط فوق أوراقه وأمشاط رصاصه ومدفعه الرشاش، يتزاوج الدم والقنبلة، يمتزج الجسد الساكن بالمدفع الباحث عن أصابع تعانقه وتحاوره.. حتى فى لحظة الموت الثقيلة.. لابد أن يحتوي هذا الجسد المقتول هويته وحلمه وبعثه الذي يدفع بالحياة إلى شرايينه المثقلة بالبرودة.. أن يتحدا معاً إلى الأبد.. ويموت عاصم ليصعد الآخرون شظايا ملتهبة.. يستكين الجسد ليتشكل الدم رجالاً وبنادق.. يموت عاصم وتصرخ راحيل وهى تضرب بالزجاجة المكسورة ريم في كتفها، طالبة منها الاعتراف بأنها دليلة، جاءت تتخفى وراء اسم مستعار، تخبىء السكين خلف الضمادات، لتقص ضفائر شمشون. ويدوى انفجار قنبلة خلف العربة، ينطلق أزيز الرصاص، ويتصاعد اللهب من كل الأمكنة، فيصاب شمشون بالرعب ويتراجع إلى الخلف حيث المدفع، ويبدأ فى تحريكه ناحية الصالة فى هستيريا.. لقد دخل دورة الطاحونة ولن يخرج منها أبداً.

ريم : در حول المدفع..
هذا هو طاحونك ياشمشون..
ستظل تدور إلى أن تسقط..
ستظل تدور إلى أن تسقط..

هذا هو قدرك...
هذا هو قدرك.. ص ١٦٠

يدور شمشون بمدفعه وهو يلهث، وحركته تبطىء رويداً رويداً.. والأضواء تخفت فى اتساق مع حركته.

وتنتهى مسرحية شمشون ودليلة بهذه الطلقات المدوية واللهب المتصاعد.. تنتهى بداية الثورة داخل الأرض المحتلة، وبعد أن تعلمت أبجديتها وأدركت تفاصيل المرحلة، بعيدة عن التحليق فى بطولات زائفة أو السقوط فى دوامات الانتصار الوهمى السريع.

فمعين بسيسو هنا لايقدم لنا لحظة انتصار تهدهدنا وتحمل وزرنا عن ضمائرنا المثقلة بالحزن والعذاب، بقدر ما يطرح لنا بداية الصراع وحتى لحظة اندلاع الثورة.. لحظات المواجهة مابين شمشون الذى ضم قبضته على عنق الخريطة العربية فى خمسة أيام، وبين دليلة ـ المقاومة ـ والتى ستهدم المعبد فوق رأسه، يدور فى طاحونته ـ تابوته ـ حتى يتوارى برغم قوته أمام تلك الأصابع النحيلة النبيلة التى ترتفع الآن فوق رأسه وشماً نارياً وعذاباً أبدياً. نحن هنا نبدأ الرحلة من أولها.. من لحظة الحصار داخل تلك العربة الواقفة منذ سنوات بعيدة، ندفع دمنا للخراطيم الممتدة بلا أية حركة اعتراض، نقطع تذاكر الصمت لرحلة وهمية دون ان نفتح أفواهنا، وكأننا نعيش داخل كابوس لانملك حتى أن نتخلص منه، لأننا لم نعد نرى غير اللون الأحمر الذى يبرق كالسكين فوق شارة المرور.. ولأننا في ذات اللحظة لم نعد نرى غير عربة السجن أو عربة المصحة فآثرنا السلامة، بدلاً من الوشم بالعلامات الحمراء والسقوط فى القوائم السوداء. كانت الحركة هنا داخل هذه العربة هى ـ في أغلبها ـ حركة إلى الداخل وهجرة إلى الأعماق السحيقة.. حركة عندما تحاول أن تفلت من البرودة الحديدة، لاترى غير البلاد العربية المنطقة المنفى الآمن.. وفى لحظات قليلة.. كانت تبنت حركات فردية باحثة عن لون مغاير ومناطق نصنع نحن أمانها وننتزع ألغامها، ولأنها كانت حركات فردية ـ سواء نابعة من ثورية أو تمرد ـ فإنها كانت تنتهى على الأسلاك الشائكة أو في السجون والمصحات.. إنها حركة مطاردة تفر من حصار إلى حصار.. ومن موت إلى موت.

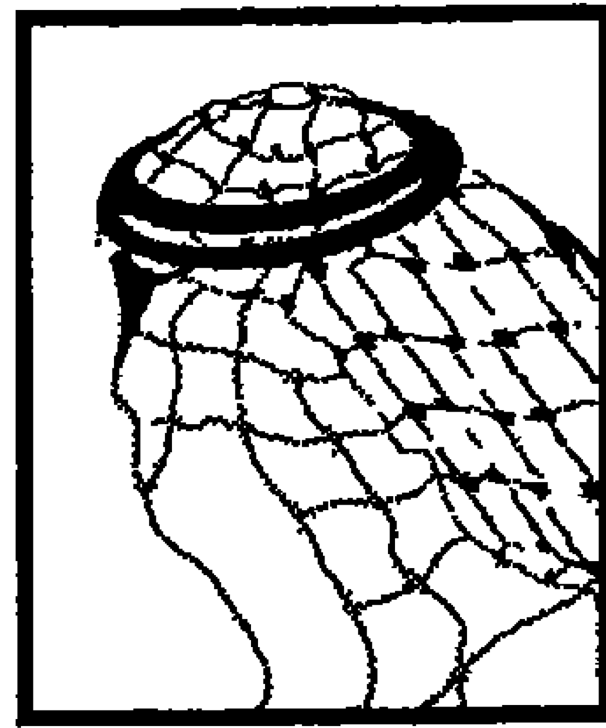
وعندما اشتدت وطأة الموت والقهر.. صار الموت فوق الأسلاك أفضل آلاف المرات من الموت تحت العربة ، وبدأت الحركة الجماعية، ولأن هذه الحركة هى وليدة الواقع وليس الوهم المؤلف، كان لابد أن تصطدم فى كل لحظة بالشراك المنصوبة سواء تلك المغطاة بالموت أو المرتدية أقنعة باسمة لها ملامحنا، هذه الشراك هى التى ستمنحنا الوعى والقدرة على الصمود، لأن علينا أن نفرق بين الثورة والافتعال وبين الشعارات المدببة وبين القنبلة، وعلينا فى نفس الوقت أن نتحرك ونحن نحاول أن نخرج من شريط القطار الضيق، أن يخرج صوتنا الخافت المتوارى دوماً وراء حدود الغيبوبة، إلى محطات العالم قوياً هادئاً مقنعاً واعياً بلا افتقعال ولا صراخ ولاشعارات تموت قبل أن تبدأ.. يجب ألا يرانا العالم من خلال الآخرين أو يسمع

صوتنا من خلال حناجرهم.. فالرحلة رحلتنا وعلينا أن نحدد اتجاهاتها قبل أن نبدأ ، ونحدد فى ذات اللحظة كيف نصل إلى نهايتها، والآخرون يعـرفون جيداً أنها محطتنا الأخيرة الوحيدة ولافرار. يعرفون أننا لانريد غير إنسانيتنا.

وعبر هذه الرحلة يسقـط البعض لأنهم ليسوا أنماطاً حديدية أو مسـاحات هرقلية تنتصر حتى النهاية، وإنما هـم بشر من لحم ودم يعانون ويسقطون.. يخافون ويقـاومون، لايدخلون مناطق المستحيـل أو اللا معقول، بقدر ما يحملـون ملامحهم الإنسانية والتـى تتفجر من وراء الـدلالات والـرمـوز المسرحيـة، وهى هنـا ليسـت رمـوزاً في المطلـق، أو دلالات فى المبهـم واللامفهوم بغية الإثـارة والفذلكة، ولكنها رموز تشى بهذا العـالم الدرامى، ودلالات تحاور وعى المشـاهد دون أن تغلـق أمامـه نوافـذ الأبجديـة الفنية أو تـدفعه إلى سراديـب الهياكـل الدراميـة المحنطة.. فمعين بسيسو فى شمشـون ودليلة يتجاوز حـدود الأقنعة التاريخيـة التى أرتداها طـواعية في ثورة الزنـج، ويتجاوز حدود الأبيات الشعـرية التى تبحث عـن اصطياد الكلمات الموجعة الصـارخة، والشعـارات المليئة بـالضجيج والـلامعنى .. ويتعـدى مناطـق الاستعارة الكفن إلى حدود الطرح الواعى لمفرادات هـذا العالم الذي لايتوهج. ولايتوقف فى نهاية المسرحيـة كما قلت عند حـدود تحقيق انتصـار ورقى زائف، أو تيمناً بـانتصار يحدث فى الواقع.. لكنـه يتوقف بنا عند لحظة التـوهج والاشتعال وطلقات الرصاص، والتـى مازالت حتى هذه اللحظة تشكل الأيام القادمة فى الأرض المحتلة، وتقتلع من أحشاء الأرض عذاب السنوات الطويلة، فيستحيل حجراً فى يد صبية.. يستحيل عالماً من المقاومة والنبالة فى شوارع المدن التى خلعت عباءة انتظارها الطويل وهبت ترسم الوطن والهوية.

إن مسرحيـة شمشون ودليلـة ، قـد جعلتنا نقـرأ رمـوز الـوطن ونفـك دلالات الأرض المحتلة، ولانتـوقف أبداً عنـد منعطفات الليل الآسـن.. فنحن لانعيشهـا بقدر ما نـدركها.. ولانتوه فى أحضان قـوافيها، بقدر ما نفـك إسرها ونتحرك خطوة إلى الأمـام.. ولانغوص فى استعـاراتها الشعريـة، بقدر مـا نفتح عيـوننا نحـو الوطـن.. نعي ونـدرك ونتحرك.. نفكـر ونحاول.. ونقاوم.. فنحن هنا ندرك الفرق بين «الإشارة الطبيعية التى تربط ربطاً مباشراً بين السبب والمسبب، وبين الإشـارة المصنوعة التى تتدخـل فيها عملية الزحزحـة من الشيء إلى المغزى»(*) فندرك ما هو طبيعى واقعى ومـا هو مصنوع درامياً، ونعى دلالات تحول الشيء إلى مغزى بحيـث يصبح إدراك مـاهو غير مرئى ممكنـاً وببساطـة.. فالتحـولات في شمشون ودليلة مصنوعة بفنية وسهـولة، وتؤدى فى نفس الوقت إلى مناطق مليئـة بالفعل والوعى، فى محاولة لجعلنا على خـط اتصال واحد وبنفس القوة والـدرجة مع ما يحدث فى الـواقع، والذى يفوق فى مثل هـذه الحالة حدود الصياغـة الفنية أو التراكيب الأدبية الممعنـة فى ا لجمال والرقة والوهم. لقـد كانت شمشون ودليلة خطوة جـديدة وجادة للشاعر معين بسيسـو ولم يقدر له استكمالها.

(*) كاوزان.



الحركة السادسة

حبيبتى شامينا..

وورطة رشاد رشدى

يحكــون فى بلادنــا..
يحكـون فى شـــجن
عن صاحبى الذى مضى..
وعـاد فى كفـن

محمود درويش

رغم أن بوابة الوطن المستباح، كانت مفتوحة على صمت العالم البليد، أو بمعنى أكثر دقة .. كانت مهشمة منزوعـة تحت وطأة سنوات الرمادة والأحذية الثقيلة، بحيث تبدو تفاصيل القتل اليومي المعلن والسرى، وملامح التشريـد والتعذيب كالـوشم النارى الذى يفقـأ كل العيون التى استراحت عنـد محطات الدهشة والأسى، إلا أن رشاد رشـدى قد فضل أن ينظر إلى الوطن ـ الجرح من خلال ثقب صغير فى الجدار متلصصاً ومحاذراً في نفس الوقت أن يراه الراحلون على حد السناكى والواقفون فوق القنبلة.

ومابين التلصـص الأثيم، وبين حميمية الرؤيـة النبيلة، سحابـة لاتمطر أبداً وغابـة لاتحمل ثمراً، ومـابين تلمس الـدم والقتيل وبين رؤيتـه من نـافذة قطـار شبقى سريـع، مساحـة من التخيل والتوهم تصـل إلي حد الاقتراب من تمثل الجسد ـ وتحت تأثير ضبـابية العوالم النفسية السابقة ـ أنثى ترقص عارية تحت أقدام الملك حاملة رأس المعمدان.

لقد ظل رشاد رشدى يطارد الكلمات العارية، والنساء الباحثات عن المتعة خلف دورب القوافى المتعبة والسجع المـرور.. وعندما حاول أن يدخل إلى القضيـة الفلسطينية دخلها من باب حمام تركـىٍّ قديم تستلقي فيه النسوة عـاريات. ومع أن القضية شديـدة الوضوح والألم، فإنه قد توارى خلـف الرموز التى لاتتلمس الواقع بشكل واعٍ، بقـد ما تهوم فى ضبابية تجعل رؤية الأشياء الواضحة درباً من العبث.

فهو قد فضل وآثر أن ينقل نشيد الإنشاد «الذى هو لسليمان الملك» ليمنحه عالمه والذى ما أن يقترب من الجرح حتى يصيبه الـدم بالفزع، فيرتد ثانية أرتداداً ليس محسـوباً ولكنه ارتداد هروبـى مذعـور. فشولميث الجميلـة فى نشيد الإنشـاد هى نفسها شـامينا الجميلـة في حبيبتى شامينـا، شولميث تغنـى لسليمان الملك محلقـة فى فضاء رائق تأخـذ فيه اللغة ــ المناجـاة شكل العصافير التـى تغرد فـوق نافـذة الصباح. وشـامينا تغنـى لراعين وهـى تغوص فى مستنقـع البلاهة اللغوية وعواء السجع فى سكون الليل. وهى تأخذ في أحيان قليلة عبر سطور ساذجة شكل الـوطن.. ثـم ترتـد ثانية طـوال المسرحية .. أنثـى باحثـة عن جسـد الحبيب فى دروب أورشليم.. والمتأمل للغـة المناجاة عند الاثنين سيكتشف أن المساحة بينهما هـى نفس المساحة بين البرق والماء.. المساحة بين الحياة والموت.

تقول شولميث «طلبته فما وجدته.. دعوتـه فما أجابنى. وجدنى الحرس الطائف فى المدينة. ضربونـى جرجـرونى.. حفظـة الأسوار رفعـوا إزارى عنى. أحلفكـن يابنـات أورشليم إن وجدتن حبيبى أن تخبرنه بأنى مريضة حباً»(*).

(*) نشيد الإنشاد ـ الإصحاح الخامس.

وتنقل عنها شامينا:

التقيت بالحرس وهم يجوبون الطرقات
قلت لهم ألم تروا حبيبى
ألا تعرفون إلى أين ذاهب
ومن أين آت؟
ولكن بدلاً من أن يجيبونى
ضربونى.. وبعيداً بعيداً
على الأرض رمونى (*)

لقد استطاع رشاد رشدى - بشكل فذ - أن يحول اللغة العربية وبتراكيبه البلهاء إلى لغة عاجزة منفرة.. اللغة التى كتب بها العرب أعظم قصائدهم، وانطلقت تحلم وتتألم وتفرح ناسجة مدن الحلم.. صارت عند رشاد صحراء قاحلة لاتطرح غير الحنظل والمرارة والموت.. والغريب أنه قد أعلن - فيما بعد - أنه لم يكن ينوى كتابة مسرحية عن القضية الفلسطينية؟!! وهذا ما يجعلنا نتوقف بمزيد من الفهم وقليل من الدهشة أمام تلك المقولة الغريبة.. لأنها تعنى ببساطة شديدة ودون الحاجة إلى التحليل والإسقاط، أنه كان مغيباً خاضعاً لما يملى عليه تحت تأثير الوحى الوهمى القديم.. يعنى ببساطة أنه وضع نشيد الإنشاد أمامه وأخذ ينقل منه أو يحرفه طبقاً للمواصفات الخاصة السابقة التشكيل فى قوالبها الجنسية الأثيرة عنده.

سوسنة : داعب فى بستانى
الورد.. عانق الياسمين
قبل الزنبق
ضاجع السوسن   ص ٩٨

وهو جنس لايؤدى إلى كشف تناقضات الواقع تحت وطأة تخلخل البيئة الاجتماعية وتمزقها فى ظل المتغيرات الاقتصادية أو السياسية أو الاجتماعية، والتى تعيد تشكيل وصياغة الطبقات صعوداً وهبوطاً، وليس كشفاً وتنويراً للتناقضات الإنسانية والتى ربما تحاول فى لحظات فقدان الرؤية والوعى والحلم، التشبث به كملمح أساسى للوجود الإنسانى، وتحقيق الذات وسط عالم مضطرب ينوء بالانكسار والتجزر والوحشة. إنما هو مجرد اشباع وقتى لايتجاوز حدود الرغبة فى امتلاك الجسد. فكل شخصيات المسرحية باحثة عن الحب والجسد، تحركها الرغبة الشبقة وتجذبها من اتجاهاتها المتناقضة إلى نفس النقطة ذات القناع البدائى. فهى تتحرك دائماً على شريط مزدوج لكنه يؤدى إلى نفس المحطة.. امتلاك الجسد سواء كان طواعية أم اغتصاباً.

(*) حبيبتى شامينا - الفصل الثانى.

بكل هذا الإرث المثقل بالتنهدات والتأوهات والنهود العارية، يدخل بنا الدكتور رشاد رشدى إلى القضية الفلسطينية، والتى حاول أن يتنصل منها فى النهاية ليدفعنا دفعاً للإحساس المرير بفداحة ما تطرحه المسرحية، والإحساس بمزيد من الذنب تجاه الأطفال الذين يسقطون كل يوم على عتبات الحرية.. والذين يسقطون داخل الزنازين المسيّجة بالموت.. وكل جريمتهم أنهم يحلمون بالغد.

تبدأ مسرحية حبيبتى شامينا (*) بحاكين ذلك الحكيم العجوز الأبلة وهو يجلس عى الأرض جوار البوابة القديمة فى أورشيليم و«كورس بنات أورشليم وقد زين شعورهن بالزهور - كل منهن ترقص رقصة مختلفة عن الأخرى.. ولكن الرقصات كلها تعبر عن الفرح والرغبة فى الحب - يتخلل الرقص حركات توحى بأنهن يلتقطن الزهور.. وأن بهن رغبة واضحة إلى أن يهبن أنفسهن للحب..» ويلخص حاكين القضية ببساطة شديدة:

حاكين : أشهد الرب على ما رأيت..

قال:

إن غضبى شديد على من يعبدون المال

على من يغتصبون الأرض

على من يستعبدون الأحرار.. ص ١٠

وسط هذا الجو اللاهث بسخونة تجاه الحب، يدخل سليمان ورجاله ليختاروا من بين بنات أورشليم عروساً «ليست ككل العرائس».. لكن لا واحدة تصلح للملك. وتخرج بنات أورشليم واحدة وراء الأخرى وهن يشعرن بخيبة الأمل بينما ينطلق رجال سليمان بحثا عن تفاحة الوادى شامينا ليزفوها للملك. ثم يخرج الجميع.

تدخل شامينا مرتدية قناعاً وهى تنتظر قدوم حبيبها راعين الذى يدخل هو الآخر مرتدياً قناعاً.. ويحاول منذ اللحظة الأولى أن يمتلك جسد شامينا الذى أصبح ثمرة ناضجة على مائدة الاشتهاء.

شامينا : راعين.. انتظر..

راعين : ماذا ؟

شامينا : ليس هكذا يجنى الثمر .. ص ١٧

هكذا منذ اللحظة الأولى يصبح الجنس هو نقطة النهاية.. ولكن شامينا تريد أن تستمتع أولا.. أن «تلهو كما تلهو الزهور.. وتعدو كما تعدو الطيور» فتجرى خارجة ويجرى خلفها راعين لكنهما لايلتقيا.. ويظل صوتاهما يفتشان فى مساحة الصمت عن الجسد المادى، وفى

(*) قدمت على خشبة المسرح القومى عام ١٩٧٢ إخراج : سمير العصفورى.

النهاية تدخل شامينا متعبة فتستلقى على الأرض وهى تتمنى أن تحس بقبلة راعين.. أن يأتى فيدخل مملكته ويعتلى عرشه.. وبينما هى فى هذه الحالة الشبقية يدخل سليمان وينام بجوارها ويأخذها فى أحضانه.. ولكنها تكتشف أن لمساته خشنة غريبة فتصرخ مستنجدة ببنات أورشليم، وتفر هاربة وسليمان مازال يشتهى هذا الجسد والذى يصفة بالعجين المخمور.

ويقرر أشقاء شامينا الثلاثة أن يزوجوها للملك سليمان.. أو يقدموها هدية للمك مقابل الثراء الفاحش، إنها الثمن للخروج من فقرهم. وعندما ترفض شامينا التى مازالت في حالة من الهيام والوجد، يقيدونها بالحبال ويقتادونها قسراً إلى قصر سليمان.. بينما راعين مازال هائماً أيضاً فى حالة من الوجد تجعله يفتقد العالم، تأتى إليه سوسنة وتقنعه بأنها هى حبيبته شامينا التى يبحث عنها.. ولأن الجنس هو الذى يحرك الجميع، فإن سوسنة تريد راعين بأى شكل «خذنى إليك.. دعنى أرتمى بين أحضانك. ساعة معك تفوق.. كل ما عرفت من أحضان» ص٢٧ وراعين قد وقع بالفعل فى براثن جسد سوسنة.

ونأتى إلى الفصل الثانى.. شامينا حبيسة فى قصر الملك سليمان تناجى حبيبها الذى فقدته، رافضة فى نفس الوقت كل محاولات سليمان للاقتراب منها.. ويكتشف راعين فجأة أن سوسنة ليست حبيبته وهو اكتشاف يتوقف عند حدود الجسد «لوكنت شامينا ماظللت هكذا عطشانا» أدرك ذلك فجأة لأن علاقته بشامينا كانت علاقة جسد مادى يكتشفه بتغير التضاريس الصاعدة والهابطة.. علاقة المرأة الجسد وليس المرأة الإنسان والكائن الحى.. ولهذا.. فهو عندما يفتقد الجسد المتعة فى سوسنة، يبدأ مرة أخرى فى البحث عن الجسد الذى سيحقق له أقصى درجات الامتلاء والشبع..

وتظل شامينا داخل جدران قصر سلميان المدببة والمسيّجة بالشهوة رافضة أن تمنح جسدها للملك.. هو جسد لايفتح كهوفه السرية إلا أمام رعشة الجسد الآخر «راعين». يضيق الملك بها ويتخلى فى المقابل عن إخوتها بعد أن أطلق يدهم فى كل شىء.. ليدركوا أن شامينا والتى كانت طريقاً سريعاً للصعود.. ستصبح الآن هاوية سحيقة ينحدرون إليها .. إن هذا الجسد المغلق أمام الملك سليمان، أصبح بوابة الكنز التى أغلقتها شامينا أمام إخوتها.. وفى لحظة الانطفاء يأتون إليها فى محاولة أخيرة لإقناعها بأن تفتح الجسد الكنز، وأن تمنح سليمان متعته المادية فيمنحهم بدوره متعتهم المشتهاة.

وهنا تتحول القضية الجسدية فجأة من خلال خمسة أسطر ـ وبعد أن نسينا مقولة حاكين البلهاء فى بداية المسرحية ـ إلى قضية الوطن المستباح.. يتحول إخوة شامينا إلى اتجاه أخر حاملين دلالات مغايرة تماماً لدلالات الفصل الأول.. لقد باعوا شامينا ـ التى تأخذ شكل الوطن فى لحظات ـ إلى الملك سليمان.. ثم تحولوا بعد ذلك إلى مغتصبين للأرض والإنسان.. بينما تفقد شامينا ـ طبقاً لذلك أية دلالة أراد المؤلف طرحها، وتتوقف فجأة عند حدود الجسد المباع.. والثمن المدفوع مقابل تحقيق حلم غير شرعى.

أشقاء شامينا: والأرض التى اغتصبناها
بدأ أهلها يطلبونها
يريدون تحريرها
وردها إلى
أصحابها ص ٥٥

وهذا التحول ما يلبث أن يختفى تحت غبار المناجاة الجسدية وبحث الجميع عن الحب المادى، لأنه ـ بالضرورة ـ تحول بلا معنى ـ لأن شامينا التى تمثل الأرض المغتصبة وتنتظر ذلك المخلص التائه فى دروب أورشليم المفتقد لملامح الوعى والفعل، بحيث يصبح أشبه بالدّمية التى تحركها رغبة الأصابع الممسكة بالخيط، لايمكن أن يصبح إخوتها مغتصبى الأرض من أصحابها والذين يتحولون الآن ومن خلال تلك الجمل ـ دون أن تتضح أية ملامح لذلك التحول فى النص لا دراميا ولا حواريا.. وعلى الجانب الآخر نكتشف بعد هذا التحول أن رجال الملك سليمان هم أيضا قد اغتصبوا الأرض وانتشروا فى الأرض وسيطروا على كل شىء بالمكر والحيلة، ويحاولون فيها بعد أن تصبح شامينا أماً ووطناً لهم.. وهنا يقع النص فى تناقض حاد يطوح بأية رموز أراد رشاد رشدى ـ أو لم يرد كما أدعى بعد ذلك ـ إسقاطها على الواقع الفلسطينى.. لأننا سنجد أنفسنا أمام نموذجين مغتصبين.. أحدهما إخوة شامينا المباعة للملك.. والآخر رجال سليمان المغتصب.. فتقع فى حيرة بالغة دون أن تدرك من بالضبط الذى يجب أن تتوقف أمامه شاهراً سيفك.. ومن تقف أمامه فاتحاً ذراعيك. وكأنما أراد رشاد رشدى أن يخفف فجأة من صراخ الجسد بصراخ الوطن، فابتذل كل شىء وافقد كل شىء كينونته وملامحه سواء الحقيقية أو المستعارة دراميا.

بعد هذا التوقف اللفظى، يعود بنا المؤلف مرة أخرى وبسرعة شديدة إلى الحركة الجسدية.. بعد محاولات عديدة يائسة يفشل أشقاء شامينا فى إقناعها بأن تمنح نفسها للملك، ليس لأن شامينا تمتلك من الوعى مايجعلها ترفض اغتصاب الملك لها.. وليس لأنها تدرك تناقضات الواقع حولها فتحاول أن تحقق نوعاً من التوازن النفسى حتى لاتسقط، ولاحتى لأنها تمتلك القدرة على الرفض والمقاومة، ولكنهم يفشلون فى إقناعها لأنها مغيبة داخل لحظة من الاشتهاء مضبوطة على جسد راعين.. وعلى الجانب الآخر يفقد سليمان صبره تحت إلحاح هذا الجسد المعجون بالخمر، فيهددها بأنه سوف يعود فى المساء، فإذا وجدها مازالت على عنادها فسوف يجعلها امرأة تعسة.. وتظل شامينا على نفس الحالة الانفعالية الاستاتيكية، فهى لاتعيش الواقع الفعل الديناميكى بقدر ما تعيش الوهم السكون وفقدان الوعى. وعندما يأتى سليمان يجدها جسداً متفتحاً مرتعشاً منتظراً لمسة راعين، فيأخذها فى أحضانه كاسراً حاجز الوهم، ومؤكداً لها أن مافعله الآن لم يكن هو المرة الأولى، وإنما ليلة عرسهم كانت عندما التقيا فى الجبل.. وقد صار له منها الآن ذرية تملأ الأرض.. آلاف الصبيان وآلاف البنات، ووسط دهشة شامينا يدخل كورس رجال سليمان لإقناعها بأن تكون لهم الأرض والأم والوطن فهم أبناؤها.

كورس رجال سليمان:

١ ـ نحن أبناؤك ياشامينا
٢ ـ وأبناء سليمان
٣ ـ فى الأرض انتشرنا
١ ـ بالمال
٤ ـ بالحيلة
٥ ـ بالمكر
١ ـ بالدهاء
٢ ـ سيطرنا ص ٧٥

وتصبح شامينا فى هذه اللحظة واعية تماماً بلا أى منطق ـ لا واقعى ولا درامى ـ فتصرخ فيهم «أن أصواتهم كريهة وأفعالهم قبيحة» وأن أبناءها مازالوا فى رحمها بعد ينتظرون لحظة الميلاد، وتتهم سليمان بأنه أسوأ من اللص لأنه «يخلق الأكاذيب وينشر الأوهام» . فيأمر سليمان رجاله بتقييدها وصلبها.. ثم يركعون حولها وهم يبتهلون أن تقبلهم شامينا وتحتويهم.

فى الأرض شردنا
لانعرف من أين أتينا
دع يارب شامينا
تحتوينا
لتصبح أمنا
وطننا ص٧٨

وهكذا، يصر رشاد رشدى أن يلوى أعناق الكلمات الغوانى ليمتطيها نحو بوابة القدس العتيقة، يصر على أن تصبح شامينا الجسد المشتهى الراقد فوق نصل الشهوة العارمة، مدن الدم والموت والحلم التى تنهض فوق نصل المقاومة، ويحاول أن يبدل الأقنعة ويلون التفاصيل حتى لاتدرك المسافة مابين الوجه والقناع.

ونأتى إلى الفصل الثالث من حبيبتى شامينا، حيث يقف رشاد رشدى على حافة السيف وتحته المحيط.. يقف مابين انغراس السيف فى اللحم حتى العنق.. والسقوط إلى ملوحة القاع الرهيب.. فهو رغم قدراته الحركية البهلوانية لن يستطيع أن يستمر فى تلك اللعبة الدموية، ولن ينجيه أن يختبىء فوق جسد شامينا لأن طوفان الدم سيغرق كل شىء.

ها نحن فى الفصل الثالث، والجميع يرددون نفس الكلمات السابقة شامينا وسليمان وراعين وحاكين وبنات أورشليم .. وكأنهم جميعا لايصدرون غير صوت واحد هو صوت

ارتطامهم لحظة السقوط من قمة الشبق إلى قاعة الهزيمة الذاتية.. أنهم يدخلون كهفاً مظلماً لايتحركون إلا ليصطدموا بالحائط.. وعندما يرتدون يكون الاصطدام أكثر قسوة وشدة، حتى أصواتهم أيضا ترتد من الجدران الباردة إلى أجسادهم الأكثر برودة، وها هم رجال الملك سليمان يقررون ـ بعد أن رفضت شامينا أن تصبح أماً ووطناً لهم ـ أن يقتلوا راعين ذلك الجسد الواقف مابينهم، ويقبضون على سوسنة ـ الطريق إلى راعين ـ ويقرر سليمان أن تزف إليه شامينا قسراً.. بينما يقف أهالى أورشليم المغيبون طوال الأحداث داخل ذواتهم الشبقة الباحثة عن الحب، عاجزين عن الفعل.. عاجزين حتى عن إدراك مايحدث إلا فى حدود اللذة والجسد المفتوح على غابة العشب،

حاكين : منذ أن استولى سليمان
على شامينا ؟
علينا
لطمنا الخدود
بكينا
ندبنا حظنا
حتى اكتفينا ص ١٩٩

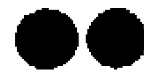
هذا هو الفعل الوحيد والذى مايلبث حتى أن ينطفىء عندما نكتفى أو نتعب منه.. إننا حتى فى لحظات الفعل نعذب أنفسنا ونمارس طقوس عذابنا بمتعة شديدة لأنها ستطهرنا من شعورنا بالذنب والندم، وبعد ذلك ننتظر من يأتى ليخلصنا أو يقوم بالفعل نيابة عنا، أو حتى فى أهون الظروف يستشهد نيابة عنا.. سواء كان هذا القادم مدركاً واعياً، أو أبلة دون كيخوتياً، وهو مايطرحه رشاد رشدى فى لحظة عبقرية تبلغ حد المأساة والكوميديا معاً، فراعين الباحث عن شامينا الجسد، الضائع فى أودية أورشليم مغنياً ومنشدا لحنه المجنون، يأتى ويالفرحتنا وانتصارنا الورقى، فينتهى كل شىء ونعبر حدود المأساة إلى حدود الحلم.. نقفز من الماضي الشديد القسوة إلى المستقبل شديد التفاؤل والأمل فوق كلمات رشاد رشدى وحله العبقرى . لأن راعين سوف يخلصنا دون أن يفعل شيئاً.. دون أن يحمل سيفاً أو حتى كلمة إنه شىء أشبه بالسحر.. تقول إرشادات المسرحية. عندما يدخل راعين «أبناء سليمان يحاولون الهجوم على راعين.. ولكنهم يقفون مكانهم كمن أصابهم الشلل.. كذلك تنفك قبضة حراس سوسنة» ص١٢٣ هكذا ينتهى كل شىء وهكذا ينتصر راعين لأنه الحب.. فبالحب وحده نفك إزار ورطتنا الدامية.

سوسنة: راعين هو الحب..
يارجال سليمان
هل أدركتم الآن

لم أنتم أمامه
ضعفاء.. ؟
لأن إرادة الحب
من إرادة السماء ص ١٥
حاكين : الحب لايعرف الهزيمة
الحب هو العزيمة ص ١٢٧

وهكذا أيها السادة.. أصبحت المقاومة بـلا معنى.. أصبح دم الأطفال والنسوة والعجائز على حوائط الوطن قميصاً ترتديه الغوانى، أصبح الجوع والتعذيب والحصار قلادة على سرير الشهوة الليلية الفاجعة.. وأصبح الجسد هو طريقنا إلى بوابة المدن المنسية خلف طلقات الرصاص، كأن فجيعتنا العربية جسداً أنثوياً ممدداً على عشب النضال الورقي، ينتظر من يعتليه فتنفتح المدن السحرية وترتد العجائز صبايا يغنين للربيع والعشق الليالى، ويستحيل الدم الذى غطى مساحة العجز العربى إلى كئوس خمر فى حفلة راقصة.

هكذا .. وببساطة شديدة يتوصل رشاد رشدى إلى الحل ثم يطرحه علينا بسعادة غامرة، دون أن يدرك أن المقاومة وأطفال المخيمات يعشقون الوطن إلى حد الموت.. ويكتبون بالرصاص قصائد هذا العشق النبيل.. ويرسمون بالحجارة شمس الأيام الصعبة، فأية صورة تلك التى يرسمها للمقاومة والوطن.. وأى حب ذلك الذى سيخلصنا من صليبنا ويغطى رءوسنا حتى لاتنقرها الغربان؟!



هذه هى القضية الفلسطينية كما يطرحها رشاد رشدى نقلاً عن نشيد الإنشاد وإذا حاولنا التوقف أمام الشخصيات المسرحية أو الرموز التى تطرحها هذه الشخوص فسوف نظلم أنفسنا أولاً، ثم نظلم رشدى ثانيا، لأنه ليس هناك شخصية واحدة تتحرك باتجاه الوعى والرؤية الصحيحة، وليس هناك شخصية واحدة لها ملامحها المؤكدة أو الرافضة لمحور الحركة النهائى، بل إنها شخصيات باهتة أو بمعنى أكثر دقة مجرد أصوات لشخصيات لانراها ولانحس وجودها، وهذه الأصوات تغنى ذات النغمة النشاز، راحلة فى ذات الاتجاه، تحمل رموزها التى ماتلبث أن ترتد عنها، وكأنها تخاف أن تتخلف عن بقية القطيع السائر نحو العشب المبلل بالندى والدموع والتأوهات.

فحاكين ذلك الحكيم العجوز الذى يظل جالسا بجوار البوابة القديمة أو حائط المبكى باكياً نادباً داعياً : «لكلماتى أصغ يارب.. تأمل صراخى.. استمع لصوت دعائى» ص٣٦ يقف مناقضاً لكل التصورات والتحليلات أو حتى المحاولات التفسيرية الساذجة، فحاكين لايقترب من ترزياس حكيم ت. اس. أليوت فى الأرض الخراب، ذلك الحكيم الذى رأى كل شىء، وعذبه كل شىء، ويعيش هذا العذاب من جديد، وعندما حاول أن يتخلص من

تفاصيـل عذابـه اليومـى.. تحول إلى حكيم سوقـى ساخـر لايستطيع أن يمنـح القادمين غير المقاطـع الأولية من اللغـة الهندية والأوروبيـة. ولايقترب أيضاً من حكيـم بروتولـد بريخت والذى يصبـح بما يمتلكه مـن وعى ورؤيـة مساحـة ضوء لامـع تكشف وتعـرى تناقضـات المجتمع وتفاصيل الواقع القهرى. وليس هو الكـورس اليونانى الذى يتنبأ بالأحداث ويعلق عليها ويصـف الأحداث التى تقـع خارج حدود مسـاحة خشبة المسرح. ولايمكـن فى نفس الوقت أن يكون ضميرنا، لأنه يتحتم عليه فى هذه الحالة أن يكون سيفاً متحركاً باتجاه الوعى، ينغرس فى صدورنا كـل لحظة حتى نشعر بالألم.. أن يكون خيطـاً غير مرئى يجذب عيوننا إلى القنبلـة الموقوتـة التى ستنفجـر عما قليل ولـن نسلـم منها لأننـا نجلس واهمين خـارج دائرة الانفجار.

إنما يظل حاكين رشاد رشدى حكيماً متفرداً فى خصوصيتـه، عبقرياً فى بلاهته وسذاجته.. إنه نموذج جيـد للمجاذيب الذين يشكلون العـالم، من خلال صياغة ركيكـة وجمل بلا معنى ورؤيـة مشوشـة لاتحمل إلا خبـايا العقـل الباطـن. فحاكين هنـا يكتفى بـالعويـل والدعـاء «وإهدنا.. إلى خلاصنا.. وخلاص.. شامينا .. آمين.. آمين» ص ١٢٣ . حتى هذا الدعاء يأتى من خلال صيـاغة ليس لها مثيل فى الـركاكة «عد إلينـا يارب.. افكك أسرنـا.. طـال انتظارنا» ص ٣. يصبح كل مايفعله طوال المسرحية أنه أشهد الرب على ما فعلوه، وأن الرب قد أخبره أن غضبه شديد عليهم، وبعد ذلك ينام مستريحاً منتظرا غضب الرب، ليعود من خلال حركة تكسر سكونه إلى نفس المقولة، ومن ثم نفس السكون التطهيرى.

حاكين : أشهدت الرب على مارأيت.
قال : فيرتلوا التراتيل
ليقدموا القرابين
ولكن غضبى شديد
على من يعبدون المال
على من يغتصبون الأرض
على من يستعبدون الأحرار ص ٧٩

فحاكين هنـا لايمتلك مـن الحكمة والـوعى مايجعلـه شخصية حيـة، بقدر مـا هو قشرة سميكة صلبة، نكتشف بعد عناء تحطيمها أنها لا تحوى ثمراً ولا حتى يمكن أن يكون داخلها شىء له دلالة الحياة..

ونأتى إلى صـورة المقاومة التى يرسمهـا رشاد رشدى، وهى مقاومـة لاتمتلك سيفاً يحرك ظل الموت. ولاتمتلـك وعياً يهزم الـوحش القـائم على بوابـة طيبة، ولاحتـى مقاومـة تحارب طـواحين الهواء عبر سهول النبـالة والفـروسية القـديمة، لكنهـا شجيرة على صحراء الجسـد تحركها ريـاح الأغانـى الملتهبة، فترسـم ظلاً وماء سرابيـاً نحتمى فيـه، فيقتلنا ظمـأ الفجيعة

وتحرقنا شمس المأساة. فراعين من أول المسرحية وهو يعبر سهول وطرقات أورشليم باحثاً عن شامينا التى لاتأخذ إلا شكلاً لحمياً مثيراً، فيغنى للتضاريس التى عذبته والنهود التى ألقته مُغَنِّياً.

راعين : فم حبيبتى وردة لتوها تفتحت
ملساء ناعمة كالحرير
نهداها عطر   ص ٤٥

ولأنه يبحث عن الجسد اللامعنى واللارمز.. الجسد فى أضيق حدوده، فإنه يقع في براثن سوسنة الباحثة عن الحب اللاهثة وراء المتعة، وعندما يكتشف أنها لاتشبعه يدرك أنها ليست شامينا.. فالوعى عند راعين هو وعى جنسى لايتعدى جدود المتعة الجسدية، إنه ينظر إلى العالم من خلال الجسد ولايدركِ من العالم إلا اختلاف تضاريس جسد عن جسد آخر، ولحظة التنوير التى تتفجر داخله فجأة تبدأ أولاً من إحساسه بالجوع الجنسى فيبدأ فى البحث عن شامينا، وهو هنا وبهذه الصورة ـ ليس بحثاً عن خلاص شامينا ولكنه بالضرورة بحث عن لحظة من الامتلاك الجسدى لراعين، عن خلاصه الذاتى فقط.

ويعود راعين مرة أخرى إلى سهوله النزقة وطرقاته المظلمة منادياً شامينا متهماً الناس بالعجز والعدمية، وعدم القدرة على فهم تفاصيل خيول الموت المسرعة فوق جسد شامينا الوطن المستباح.

راعين : لا أحد عاد يذكرها
لا أحد عاد يعرفها
وكيف يعرفون
وأبصارهم لاترى
سوى مواقع القدم
والقدم لاتسير
أو هى تسير
من عدم إلى عدم   ص ٨٦

فى ذات الوقت الذى لايتحرك فيه راعين إلا من عدم إلى عدم.. ولايخرج من بئر الغيبوبة إلا إلى كهف النزوة المخدرة.. إنه يعيش عالم ضبابى تشكل ملامحه الباهتة كلمات الأغانى. وعندما تخبره سوسنة أن شامينا حبيسة فى قصر سليمان يتحول فجأة إلى بطل أسطورى يستطيع أن يقهر الزمان والمكان..يستطيع أن يواجه ـ بحبه فقط ــ العالم منفرداً «والآن وقد عرفت مكانها.. لو اجتمعت شعوب الأرض كلها.. لن تحول بينى وبينها» ص ١٠٣ ويمضى راعين وقد تحول فجأة إلى أمل الجميع وخلاصهم الوحيد.

بنات أورشليم : ياراعين
أنت أملنا
حبيبها
وحبيبنا ص ١١١

ويمضى هـذا البطل الأسطـورى إلى قصر سليمان بعد أن عـرف مكان حبيبتـه التى ظـل يبحث عنها دونما جدوى.. لقد اكتشف طريقه فجـأة وهو اكتشاف يأتى خارج حدود وعيه. يمضى راعين ومـا أن يقترب منهم ودون أن يـرفع يـده أو حتى ينطـق بكلمة وحـدة.. حتي يصيب الشلـل رجال سليمان وتنفك قبضـة الحراس عن سوسنة فيعـم السرور ويأتى الـربيع ويغنـى الجميع للحـب. فراعين هـذا الـذى ظل طـوال المسرحيـة لايعرف مـلامح حبيبتـه، لايعرف غير ملامح الجسـد المعجون بالخمر يبدأ الآن رحلة الخلاص، وهو لـلأسف الشديد خلاص مأساوى لأنه يسقط فى طريقه كـل العصافير الطليقة.. ويقتل فى رحلته الشهداء مرة أخـرى، بل ويحيـل دمهم إلى أغنيـة عاطفيـة بلهـاء تغنيها النسـوة الشائهـات فى مخيلة رشـاد رشدى.

وشامينا التى أراد لها أن تصبح الوطن المغتصب، تبحث هى الأخرى عن حبيب لاتعرف غير لمسات أصـابعه اللـدنة فـوق جسدهـا المسترخى، ولاتشعـر إلا بأنفـاسه المعطـرة تحرك سكونها العـاطفى، ولاتعى غير التـوهج الليلى المرتقب. إنها تطلق جسـدها فى فضاء الـوهم الجميل فتمنح سليمان جسدها دون وعى، لأنها مازالـت فى قلب اللحظة المضبوطة على إيقاع النشوة.. وعنـدما تفيـق .. تكتشف أنها قـد اغتصبت.. تـدرك ذلك ليس من خـلال وعيها وتقاليدها وتراثهـا، ولكن من خلال اختلاف تضاريس جسد سليمان عـن تضاريس الحبيب التى تحاصرهـا كخيوط العنكبوت.. وبـالتالى فإنها تستسلـم للمرة الثانيـة لاغتصاب سليمان لها.. لقد باعت جسدها تحت وطأة النشوة والحلم الجنسى الذى تعيشه.

شامينا: ولن يفوح المسك من بدنى
إلا إذا اعتلى عرشه حبيبى ص ٣٧

فتكون النتيجة المنطقية والحتمية فى ذات الوقـت، أن سليمان هو الذى يعتلى عرشها، دون أن تدرك إن كـان سليمان قد اغتصبهـا أم لا.. وعندمـا تصبح فجـأة فى مواجهـة الملك ــ من المفترض بالطبع أن تكون مـواجهة عاصفة على نفس مستوى الكارثة ــ نجدها وتحت غياب الوعـى تتهم سليمان بأنـه لص يختلق الأكـاذيب. امرأة مغتصبـة مرتين مصلوبـة حتى الموت تواجـه جلادهـا بمثل هذه السـذاجة والبراءة والعتـة، فأى أرض تلك التـى يرسمهـا رشاد رشدى.. إنها لاتستحق بهذا التصور حتى الرثاء.

ويأتـى الشعب في حبيبتـي شامينا أشـد عجزاً وجهـلاً واقفين على حد المذبحـة يلطمون الخدود.. وعابـرين دورب المأساة وهم يغنـون.. إنهم لايفعلون شيئاً غير اختيار ضحيـة من

بينهم يقدموها كل يوم للملك.. فهم قد رسموا منذ البداية دائرة من الخوف حولهم، ثم ظلوا يدورون داخلها دون أن يجرءوا على أن تزحف أقدامهم خطوة واحدة خارج هذه الدائرة.

كورس بنات أورشليم : سوسنة ضاعت
وقبلها شامينا
دور من فينا
الآن ..
دور من فينا ؟! ص١٠٦

إن الفعل الوحيد القادرين على تحقيقه هو الحب «بهن رغبة واضحة إلى أن يهبن أنفسهن للحب» ص٩ . وعندما يفتقدون هذا الحب يصبح الفعل البديل هو الدعاء والبكاء والعويل وانتظار أن يأتى الربيع فتتفتح الزهور.. ويستطعن ممارسة الحب دونها عناء. وسوسنة ليس لها أى معنى غير تجسيد الشهوة.. تمثال يشتهى العابرين والواقفين.. يمنحهم جسده العارى الجميل دونها مقابل.. إن سوسنة هنا تأخذ وبشكل فاضح تماماً ملامح العاهرات فى الطرق الليلية المقفرة.

سوسنة: ساعة معك تفوق
كل ما عرفت من أحضان ص ٢٧
سوسنة : تعالى .. نرقد على الربوة
أعرف مكاناً يصلح للثمرة ص ٢٨
سوسنة : داعب فى بستانى
الورد.. عانق الياسمين
قبل الزنبق
ضاجع السوسن ص٩٨

فأى دور تلعبه سوسنة فى القضية الفلسطينية التى ورط رشاد رشدى نفسه فيها؟!

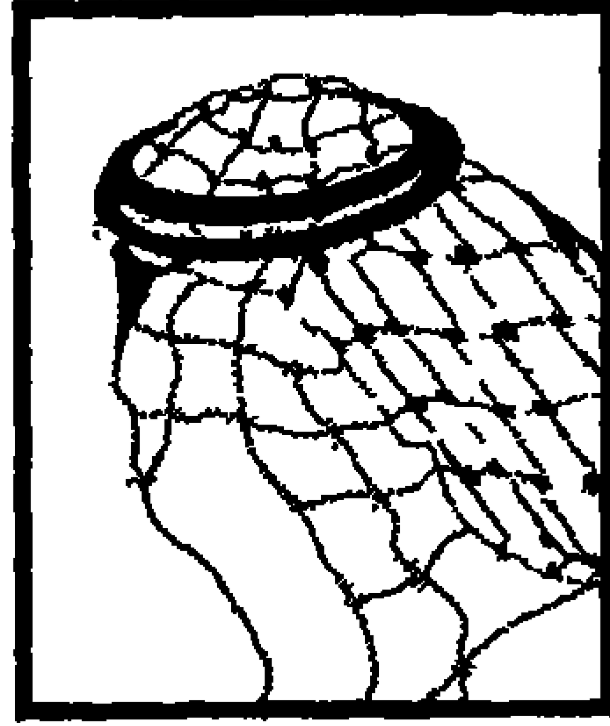
ونتوقف عند إخوة شامينا في محاولة يائسة لتحديد ملامحهم الضائعة وهويتهم المفقودة.. وهذه المحاولة تبدأ دائها بالتساؤل وتنتهى بالتأكيد إلى لاشىء.. أنت تدخل تحت جلد ميت إلى أوردة تخثر الدم فيها، وتنفذ من صور باهتة إلى صور محرفة لايمكن حتى فى لحظات سكون العاصفة ـ جمع تفاصيلها مرة أخرى. هل إخوة شامينا هم أصحاب الأرض الذين باعوها مقابل الثروة وبمحض اختيارهم.. وإذا صح ذلك رغم قسوة إدانة هذا التصور، فكيف تحولوا بعد ذلك إلى مغتصبى الأرض التي يطلب أصحابها تحريرها؟! هل هم العرب الذين باعوا القضية ثم أحسوا بعد ذلك بالثمن الفادح، فلم يفعلوا غير إطلاق الحسرات ومقاومة الشعور بالندم؟! وإذا كان رشاد رشدى يعنى ذلك فما هو الثمن الذى قبضوه من الملك سليمان؟! وكيف قيدوها ثم ساقوها إليه؟!

ليس هناك شيء واحد يستطيع أن يحدد ملامح إخوة شامينا ولا أية شخصية أخرى.. وإنما هي شخصيات قد حاول رشاد رشدى بتجميعها على طريقة الكولاج لتكون فى النهاية بتفاصيلها المتنافرة جسدا عارياً.. حتى هذا الجسد قد تم تقديمه من خلال أشكال بالية. فاللغة عند رشاد رشدى مجرد كلمات مرصوصة لاتعترف بالأشكال الجمالية ولاحتى بالقواعد النحوية.

حاكين: قلت لهم يوماً .. ياأهل أورشليم
ماهذا الذى تفعلون؟
بيت الله لم تهجرون؟
وأرض الله لم تدنسون؟
قالوا.. مجنون مجنون. ص ١٦

وتأمل تلك الجمل التى صاغها رشاد رشدى «عروسة ليس ككل العرسان أفكك أسرنا.. نعدو كما تعدو الطيور» سوف تدرك على الفور أن أى شيء فى هذه المسرحية لايخضع لأى منطق فنى أو درامى أو لغوى .. ستكتشف وأنت تدرك حدة المأساة، إن المسألة كلها عند رشاد رشدى لاتعدو غير قلب ملابسه القديمة ليواجه بها العالم دون أن يدرك أنه سوف يبدو مثيراً للسخرية والأسى.

إن حبيبتى شامينا لايمكن بأية حال أن تكون صورة لما يحدث فى الأرض المحتلة، أو تعبر عن تلك المأساة التى شاركنا فيها جميعاً، ثم وقفنا نشاهد الأطفال وهم يقاومون ويُذبحون على حوائط دهشتنا المفتعلة.. ولايمكن أن تعبر تلك الكلمات العارية المحمومة عن النضال اليومى والقهر الدائم الذى يعيشه البشر فى المخيمات.. لايمكن أن تعبر عن شيء.. إلا عن ذات رشاد رشدى وعوالمه الشبقية.. وعفواً أيها الشهداء.



الحركة السابعة

السؤال المراوغ.. والفعل المستحيل

وطني..

يعلمني حديد سلاسلي

عنف النسور..

ورقة المتفائل

محمود درويش

من يدفع عنا خفافيش الرعب والموت.. ومن يخرجنا من هذه الظلمة التابوت التى نرقد فيها؟!

من يحاورنا .. ويردنا إلى أجسادنا التى هاجرناها وهجرتنا منذ سنوات بعيدة، ونستنا ونسيناها؟! ومن يدخلنا ترانيم البلاد الجامحة وتقاسيم الأزمنة العصية؟!

ندخل فى الأرض الحبلى أو تدخلنا.. فنخرج من جلد الأسئلة الساقطة على جدران سكوننا، والتى تراوغنا عبر الأيام ونراوغها، ولا نحاول أبداً أن نصطاد طائر الإجابة المشاكس.. توقفنا أمام رحلة الطيران والتحليق نتابعها بدهشة وهدوء.

ثم نعود ثانية إلى ذات المنطقة الحبلى.. لكننا لا ننتظر الجنين القادم، ولا نختار له اسماً، وإنما نمنحه لدورة الأيام، ونكتب فى دفاترنا.. كان يحلم بالشمس والقمر والأغنيات الطليقة، وكان يعشق البطولة.. فمن يحمل عنا هذا العذاب اليومى، والمرارة القاسية التى تحاصر الحلق، وتفترس الحنجرة؟!

وعبر مساحات الرعب، حيث تحاصرنا الجهات الأربع، وتضيق علينا حدود الخريطة، نقف فى المنتصف.. نطلق الصرخة السؤال .. ماذا سنفعل؟! من يدلنا على الطريق.. ومن يفتح دفاتر المكاشفة والمواجهة؟!

وبهذا السؤال المراوغ، والذى تنتهى به مسرحية السؤال(*) للشاعر هارون هاشم رشيد، ندخل هذا العالم أو يدخلنا .. نحاوره أو يحاورنا.. ونترك للأيام المقبلة تقديم الإجابة الحاسمة الفاعلة إجابة من الحجارة النبيلة، والطفولة البريئة، ومثلما تنتهى المسرحية بهذا السؤال الذى يحاول الخروج من السيوف التى تأتى من الجهات الأربع، تبدأ أيضاً بهذا السؤال والذى يحاول اختراق سنوات العجز والقتل والتشريد، ومابين السؤالين ندخل هذا العالم المتبدل الملامح، الواقف على حافة الفعل.. وفى نفس الوقت خلفة حوائط الخيانة.

فى اللوحة الأولى.. ندخل إلى غرفة متواضعة فى معكسر اللاجئين، يسقط النور خافتاً ويجوب الغرفة حتى يتركز على شبح لشخص ما هو راجح، بينما صرير الريح فى الخارج يعطى جو الشتاء الفلسطينى، ووسط هذا الظلام نسمع صوت رئيس الكورس الذى يصب اللعنة على من ينسى اسم فلسطين، تلك الأرض التى كرمها الله، ويجاوبه الكورس ملعون .. معلون.. ملعون ويؤكد رئيس الكورس أن هذا البلد الخالد واجه طغياناً وموتاً عبر التاريخ الطويل .. قتلوا فيه رسلاً، ذبحوا حواريين،

(*) قدمت المسرحية عام ١٩٧٤ على المسرح القومى تحت اسم سقوط بارليف من إخراج سناء شافع، ولم تعرض غير أيام قليلة ثم انتقلت لتفسح المجال أمام مسرحية الحرب والسلام ليوسف السباعى وزير الثقافة فى تلك الفترة.

صوت: موسى فيها طورد. فر إلى رأس الجبل.. وناجى ربه. عيسى حوصر
فيها حتى أغتالوه، أحلوا صلبه، ومحمد أسرى الله به ليلاً للأقصى ثم
رجع. ملعون من لا يعطى هذا البلد ولا يحميه.. ص ٨

ملعون من ينسى موطن الذكريات والألم.. الذبح والبطولة، وبعد ذلك يعنف الصوت، راجح.. إنه متهم أبداً، ومحاصر فى كل الطرق التى يسير فيه، يسأله الصوت عن يافا.. عن بيته، عن حى المنشية الذى نشأ فيه.. إنه مازال يعيش لحظة السكون داخل هذه الكهوف المظلمة، ويعلن راجح أن هذا القهر الطويل سوف يفجر الآن هذا البركان الخامد، ويكنس هذه الملامح البليدة والعلامات الصدئة، ويعلو صوت العاصفة .. يبدأ الرعد فى اختراق حدود الظلمة.. تضىء الحجرة، ويدخل والد راجح وهو رجل فى الخمسين من عمره فيه فتوة وقوة وشباب .. وهنا تبدأ الأسئلة الجارحة القاتلة، التى تجرف سيل الأحزان القديمة لتغطى هذه المساحة الصامتة، يسأل راجح أباه، من ضيع يافا وأسلمها للأشرار، من وشم جبينه بالعار، لماذا هاجروا وتركوا البلاد مفتوحة على هذا العراء الدموى، ويؤكد الأب أنه لم يلق سلاحه، وأن الجيل الذاهب قد حقق أشياء كبرى، أطلق صوت فلسطين عبر الثورات، وقدم للموت مئات ومئات، فى الوقت الذى كان الوطن العربى فيه يعانى من الصمم، ثم تصاعدت الثورة، استطاعت أن تخترق المساحات الصلبة فى جدار بريطانيا العظمى، بدأت الثورة تتحرك حتى ارتطمت بالجدار، وعندما استدارت، كان سيف الخديعة يغوص فى الصدر العريان.. كانت الثورة قد بدأت .

الوالد: فلاحون .. وعمال
وقفنا نضرب وجه الغازى .. ونمرغ أنفه
وكانت ثورتنا ثورة شعب.. عرف طريقه
كل العمال وكل الفلاحين..
تركوا كل مزارعهم ومصانعهم من أجل الثورة
صعدوا فوق جبال النار..وقالوا تحيا الثورة

لقد صعدت الثورة، قفزت من فوق جدار الحلم، حتى جاء اليوم المشئوم، ذلك اليوم الذى أصدر فيه السادة حكام الوطن العربى بياناً، يطالبون فيه بأن يلقى الثوار سلاحهم، وصديقتنا بريطانيا سوف تقوم بحل المشكلة، ووقف طوفان الهجرة الصهيونية إلى فلسطين، وبريطانيا لايمكن أن تخلف عهداً .. وخدع الثوار .. توقف الشعب عن حركته النبيلة انتظاراً لأن تفى تلك الصديقة بوعدها، دون أن يدركوا أنهم يسقطون فى كهوف مظلمة لا نهاية ولا قرار، حتى جاء عام التقسيم ، فهبت الثورة مرة أخرى فى محاولة لوقف هذا السكين النارى الذى يغوص الآن فى الجسد العربى، باع الفلاحون مواشيهم، ترك العمال مصانعهم، وبدأوا يقاتلون حتى الموت. وأعلن السادة فى عالية ولوزان وبلودان، أنهم قرروا الدخول فى حرب مع العدو، فاجتاحت الناس موجة من التفاؤل ، اعتقدوا أن هذا الغمام آن له أن يمطر أخيراً

فتورق الأرض، لكنهم اكتشفوا بعد لحظات، أن هذا الغمام قد صار سيلاً يكاد يدفع بهم إلى مساحات السكون الأبدى والعجز الدائم تحت حائط الخيانة.

الوالد : قالوا حرب رسمية.. وجيوش رسمية..
فلتقف الحرب الشعبية..
ووقفنا مذهولين..
من ألقى تحت كعوب الجند سلاحه.
أعطى بعض أمان مكذوب
ومن استعصى جروه.. أسيراً .. قتلوه.. ص١٤

وبعد هذه الحكايت التى تنتزع بأظافرها التاريخ، فى محاولة لقتل أسئلة الابن، ووضعه فوق قمة الجبل حيث يستطيع أن يرى الوادى كله بكامل تفاصيله، بعد هذه البدايات التاريخية للقضية، تدخل الأم وتعلن أنها قد بدأت فى توزيع الشربات بمناسبة نجاح راجح وحصوله على بكالوريوس الهندسة، ثم تطلب من راجح أن يعلن خطبة إبنة عمه عايدة، التى احترق أبواها عندما هاجم العدو بيتهم ، فحملها شيخ الجامع إلى عمها، وها قد صارت الآن آنسة مكتملة، وكل الجيران ينتظرون إعلان الخطبة، وبعد محاولات مستميتة من الآم الباحثة عن لحظة فرح، يوافق راجح ولكنه يطلب بعضاً من الوقت ليستطيع أن يقفز فوق هذا الحاجز النفسى. وتخرج الآم .. ويدخل رفاق راجح فتحى وظافر وعبد القادر، وهم قد شكلوا جماعة يرأسها راجح، تحاول ألا يفلت طائر القضية من قبضتهم، وألا يسقطوا فى بئر الشعارات الجوفاء اللعينة، فعندما أسلموا قضيتهم للغير، لم يحصلوا إلا على كتل من الكلمات، وصفوف طويلة من البيانات والشعارات.

ظافر : والأمم المتحدة
والعالم كل العالم..
كل ضمير العالم خاطبناه
أعطيناه الفرصة. أن يعطى أمراً .. حكمناه
لكن العالم كل ضمير العالم
أغفى.. غط طويلاً فى النوم وتاه
لم يسمعنا.. لم يسمع كلمتنا ص ١٩

لقد سكت الجميع، أو وضع لاصقاً فوق فمه خوفاً من أن تحاوره الكلمات، وأصبح عليهم الآن أن يصرخوا فى هذا العراء، فى كل خيام التشريد، عليهم جميعاً أن يخرجوا إلى ساحات المقاومة والفعل، فلا أحد غيرهم يستطيع أن يخطف هذا الطائر العنيد المشاكس، عليهم أن يبدأوا من أرض البترول «ننشر فيها كل الفكر وكل النور.. ونجمع بعض المال» ص ٢١. وتسمع دقات عنيفة على الباب ، تدخل عايدة وتخبرهم أن البوليس بالباب، ويسود الارتباك ، ولايعرفون أين يخبئون أوراقهم ، فتأخذها عايدة وتضعها فى صدرها، ثم نكتشف

بعد ذلك. أن صاحب هذه الطرقات العنيفة هو العريف أبو حازم صديق العائلة ومعه اثنان من الجنود، فيطلب راجح من أمه تقديم الشربات لهم احتفالاً بنجاحه كمحاولة للتمويه عليهم، ويدعون بعض الجيران وتبدأ سهرة شعبية يرقصون فيها الدبكة، ثم ينصرف الجميع، ويحاول راجح استعادة الأوراق من عايدة، إلا أنها تصر على قبولها أولاً عضواً فى هذا التنظيم، فلقد عاشت طوال عمرها تنتظر هذا اليوم، ولا يجد الجميع مفراً من قبولها. لنكتشف فى النهاية.. أن حكاية هذه الطرقات العنيفة، ماهى إلا مجرد حيلة درامية ساذجة لانضمام عايدة إلى التنظيم ، مع أنه كان من الممكن أن يتم ذلك دون اصطناع مثل هذا الحدث.

فى اللوحة الثانية، ندخل إلى مغامرة من مغارات الفدائيين ، وبعد مرور سنوات على أحداث اللوحة الأولى ، وداخل هذه المغارة نجد راجح وعبد القادر وفتحى، وهم يعيشون حالة قلق بالغ انتظاراً لنتيجة إحدى العمليات المصيرية والتى لو نجحت لصعدت بهم إلى القمة، وهاهم قد أعدوا بيان العاصفة الأول، وعبر مساحة هذا القلق.. وانتظاراً لنتيجة العملية، يؤكد راجح أنهم قد حققوا اكثر مما تحتمل السنوات، أقاموا التنظيم .. جمعوا بعض المال، عايشوا كافة الأحزاب والاتجاهات، اكتسبوا خبرة اليمين واليسار.

راجح : واليوم..
لابد لهذى الحركة
أن تهضم، كل الأشياء
وتهضم كل الأفكار..
ليجىء صباح الثورة.. والثوار ص ٢٩

ثم يأتى راشد ويخبرهم بأن الضربة الأولى قد نجحت ، اعتقل محمود وحجازى، بينما اغتيل أحمد مرسي، لقد مات فوق الأرض العربية وبرصاصات عربية.. مات وهو يدعوهم لمواصلة المسيرة، يوصيهم بالثورة أمه وأبيه ومستقبله، ويؤكد راجح أن هذا هو قدر الثورة.. أن تواجه الموت الذي يأتى من أمام واضحاً، والموت اللعين الذى يأتى من وراء متخفياً فى الثياب العربية، ويذاع البيان الأول لعملية العاصفة الأولى.

فى اللوحة الثالثة .. نجد راجح وظافر وعبد القادر وفتحى داخل إحدى المغارات، ويعرض لنا الفانوس السحرى مانشتات الصحف التى هاجمت الانطلاقة الأولى للثورة في الفاتح من يناير ١٩٦٥، ويدور الحوار بينهم حول هذا الحصار الإعلامى، والذى يجدل من التهم حبالاً تلتف على أعناقهم. وتقفز فوق رءوسهم كالشظايا، لقد قالوا إنهم عملاء للأحلاف العسكرية الاستعمارية، ومرة قالوا إنهم كفار خرقوا الهدنة، ولم يقل أحد أبداً إنهم ثوار.

راجح : كل الصحف المأجورة تهجونا.. تلعننا
كل إذاعات الاستعمار
عبد القادر : كل الإعلام العربى تجاهلنا
لاينقل عنا الأخبار ص ٣٤

لقد هاجمتهم الصحف المأجورة، تجاهلهم الإعـلام العربى تماماً حيث أدار وجهه للجدار بحثاً عن الأمان، حتى مجلة فلسطين التى يصدرونها، قد منعت معظم البلدان العربية دخولها. ورغم هذه الخفافيش الليلية اللعينة، التى تنشب أظـافرها فى الوجه، وتفرد أجنحتها السوداء فوق العيـون، إلا أن مساحـة الفعل التفاؤل، مـازالت تضـىء عبر هذه الرمـادية الغـارقة فى أبجديـة جوفـاء بلا معنـى، لقد نجحت عمليـاتهم.. وسوف تنجـح مادامـوا يتبعون فـوهة البندقية ولن ينظروا إلى الخلف.. أو يتراجعوا .. وتنتهى اللوحة ببيان للعاصفة.

وفى اللوحة الـرابعة نتوقف أمام هزيمـة يونيو ٦٧، حيث حطت سحابـة اليأس والحريق فـوق الحلم الأخضر واقتلعتـه من جـذوره، صار كـل شىء لـه طعم الحنظـل ولون الـدم.. ومرارة الوحدة والإحبـاط .. قُتل الحلم العربى وهو مازال فـوق قاربه الصغير، يحاول عبور ذلك البحر نحو ضفة التحقق . وها هم الرفاق راجح وعبد القادر وظافر وراشد وفتحى فى أحد المواقع الفدائية فى منطقة سورية، يحاولـون الخروج من أردية اليأس، فعندما تسقط الأمة فى بئـر اليأس، لابـد لها مـن صوت يمنـع عنها الأجـراء العمـلاء، ويقسمون جميعـاً على ألا يتوقفـوا، وألا يردهـم هذا الموج، وأن يبـدأوا منذ تلـك اللحظة، فلـو استسلموا.. أختفت الخريطة العربية تحت وطأة الأحـذية الثقيلة البربرية، عليهم أن يدفعوا بـالدم العربى إلى تلك الأوردة التى أصابها الجفاف، لتورق زهرة الحياة مرة أخرى.

راجـح: لابد لنا أن نضرب
ولنبتدىء الليلة..
باسم الله وباسم العاصفة
وباسم الفتح .. وباسم فلسطين
ولنضرب مهما كلفنا الأمر
لم يبق لنا شىء نبكيه
إما أن نستسلم فتضيع الأمة كل الأمة
أو نضرب .. نضرب..
فتُرد الأنفاس لكل الأمة..
كل الأمة.. ص ٣٧
وتنتهى هذه اللوحة أيضاً ببيان للعاصفة بعد حزيران.

فى اللوحـة الخامسة، نعود مرة أخـرى إلى بيت راجح، عايـدة تصنع بلوفر مـن الصوف، الساعـة الحادية عشرة نهاراً، ويدخـل ظافر .. يخبرها أنـه كاد يموت أكثـر من مرة ، فقـد سد الإسرائيليون كـل الطرقـات بالـدبابات، نصبـوا الرشـاشات فـوق مآذن الجوامـع ، صارت دورياتهم تكنس الشوراع ليلاً ونهاراً، ويخبرها أنهم يستعدون لعملية جديدة، وعندما تعرض عليه القيام بها، يخبرها أن اسمها قد طرح ولكن الجميـع رفضوا لأنها قامت بأكثر من عملية، ولكن عايدة تصر على القيام بالعملية ويخرج الاثنان .. وبعـد فترة إظلام، نجد عايدة جالسة ليلاً وهى مستغرقـة فى التفكير، وتدخل أم راجح وتطلب منها الـذهاب إلى النوم، وفى نفس اللحظة يأتى أبـو راجح وبعد محاولات فكهة من أبو راجح، ينسحـب هو وزوجته إلى النوم، بينما تبقى عايدة وحدها وسط دائرة الضوء، يصاحب كلامها أرغول يئن أنيناً حزيناً

عايدة .. الليلة أضع القدم، على درب آخر
الليلة أبحث عن وجهك يا أمى
وجهك ذاك الممزوق المشجوج
أبحث عن وجهك يا أمى يامن
قتلتك عصابات الشر
أبحث عن وجه أبى المحروق
المغتال ص ٤٤

فى اللوحـة السادسـة، تعبر عايدة شـارع عمر المختار، وتطلـب من أصحـاب الحوانيت إغلاقهـا، وبمنتهى البسـاطة يغلقـون الحوانيت ويسرعـون فى الاختفاء، بعـد لحظات تظهـر دورية إسرائيلية، يعيش أفـرادها رغم الأسلحة الحديثة وأجهزة الإرسال حالـة من الرعب ـ وهى نفس الصورة التى حرص معظم الكتاب على تقديمها، فالإسرائيليون هنا يلعنون سوء حظهم الذى ألقاهم بهذا البلد الملعون وأن من يدخل غزة مجنون .. وفى تلك اللحظة تقذفهم عايـدة بالقنبلـة وهى تصرخ «ياقتلة هـذا العصر.. ياتتـار القرن العشريـن.. خذوهـا باسـم فلسطين» ويسود الظـلام، بينما نسمع صـوت المذيع وهـو يعلن عـن العملية النـاجحة التـى قـامت بها عـايدة سعـد، ولكنها وقعـت فى يد الجنـود الإسرائيليين، ويعرض لنـا الفانـوس السحرى بعض المانشتات التى تتحدث عن الفدائية الفلسطينية عايدة سعد.

فى اللوحة السابعة، وفى موقع من مواقع الفدائيين فى الأغوار، يأتى أحمد وهو فدائى قادم من غزة، ويخبرهـم أن غزة تغلى بالثورة، وأن الإسرائيليين قد اعتقلوا والد راجح وأمه وعايدة وظافر، ويخبرهـم أنهم قد أقاموا تنظيماً ثوريـا فى غزة، وقاموا ببعض العمليـات التى أذهلت المحتل وأربكته، لكنهـم يحتاجون لخبز ورصاص .. لكساء ودواء، ويخبرهـم حازم أن العدو يحرك قوات ضخمـة وراء الضفة تمهيداً لمعركـة الكرامة، ويقترح فتحـى الإنسحاب لأنهم لا يستطيعون مواجهة العـدو بهذا العدد الضئيل، ولكن الجميع يصر على خوض المعـركة ويبدأ الفانـوس السحرى فى عرض بعض مشـاهد المعركة، وتـدور مانشتات الصحف تحكـى عن

النصر الذى حققه الفدائيون، ونسمع صوت إذاعات العالم العربى وإذاعات أخرى تتناول المعركة بشىء من التضخيم.. وهنا يأتى الصوت - رئيس الكورس - مقارناً مابين الأمس واليوم، وهل يدوم هذا الرضا العربي طويلاً أم أنها مجرد نزوة بطولية تدفع عنا بعضاً من تأنيب الضمير، ثم نعود إلى أسرّتنا.

صوت: بالأمس.. أحاديث .. عن مجهولين
ومشبوهين.. حكايات .. أشكال .. ألوان
فكأنا لم نضرب فى قلب فلسطين
ولم نصفع وجه العدوان
واليوم .. اليوم
بعد حزيران
عجباً .. ينقلب الميزان
إطراء .. فى كل مكان..
عجباً هل سيدوم .. رضاهم عنا ..
أم ينقلب الميزان.. ص ٥٥

اللوحة الثامنة تدور أحداثها فى غرفة الكولونيل بنحاس المحقق الإسرائيلى الذى يبدو منهمكاً فى مراجعة بعض الملفات، ويخبره حاييم أن عايدة ترفض الإدلا بأية معلومات، رغم تعذيبها وخلع أظافرها وكيها بالنار، فيأمر بنحاس بإحضارها وعندما تأتى، يحاول التحقيق معها مرة أخرى ولكنها تظل على موقفها، فيحاول مغازلتها، فتصده بعنف، وعندما يفشل يأمر بإعادتها ثانية إلى التعذيب، وتبصق عايدة فى وجوههم جميعاً وتخرج، ويطلب بنحاس استدعاء المجندة الإسرائيلية إيفا للترفيه عنه، خاصة وقد أصبح على وشك الانهيار حيث لم يعد ضميره المرهف يحتمل كل هذا العذاب، وهو يذكرنا على الفور بنفس المشهد فى مسرحية زهرة من دم لسهيل إدريس

بنحاس : أخاف.. لا أدرى
كيف تسرب هذا الخوف.. إلى أعماقى
أنا بنحاس السفاح
مزقت نساء فى قبية
فى دير ياسين وفى نحلين
فى كفر قاسم .. أنا قاتل
أكثر من عشرين
أنا قاتل .. أنا قاتل .. ص ٦٥

إن بنحاس تلميذ الجستابو بدأ ضميره يوجعه، ويداهمه الخوف ، ودواء هذا الخوف هو الغرق فى بحار الجنس، فالمجندات الإسرائيليات فى كلتا المسرحيتين السؤال ـــ زهرة من دم،

مجرد أدوات جنسية، وظيفة يـرفهون بها عن طابطهـم في تلك اللحظات التي يحاصرهـم فيها الخوف، وهي كثيرة جداً وياللعجب.

وندخل في اللـوحة التاسعة إلى إحـدى قاعات المحاكـم العسكرية في مدينـة غزة، حيث تجرى محاكمة ظـافر والذى يـرفض وصفه بالمخـرب، لأنه يدخـل صراعاً مشروعاً مـع عدو يحاول اغتصـاب كيانـه ووجوده كلـه .. ويحكى للمحكمـة المآسى العـديدة التـى أحاطـت بسنوات عمـره، وسيجت طفـولته بـالدم والموت، لقـد هدمـوا بيته، ذبحـوا الوالـد والعمة والجدة، وعندمـا كبر.. أكتشف أنـه من غير سماء، فـذهب إلى القـاهرة ليـدرس.. ولكن أيـة دراسة تلك تمسح عن وجهه تلك الصور المبللة بـالدم والدموع الهندسة أم الطب، لقد هرب إلى الكلية الحربية ليبحث فيها عن وجهه الضائع بين وجوه الرفقاء، ولعله يكتشف مساحات جديدة تـرده إلى عالمه المغتصب، ويطالـب المدعى العام بإعـدام ظافر فيسبه أبـو راجح، فقد أصبحوا لا يخافون الموت الـذى أكلوه وشربوه وهضموه أيضاً، ويسـأل القاضى ظافـر ماهو هدفه من الإرهاب الذى يمارسه، وهل يعتقد أن مدفعه الرشاش يستطيع أن يرده إلى الوطن .

ظافــر : رشاشى هذا المتواضع ..
هو رشاش رفاقي في فيتنام
في كوريا.. في الأغوار
رشاشى هو من صنع الثورة والثوار.. ص ٧٧

فيصدر القاضى حكمـه بالسجن مائة وخمسة وخمسين عاماً على ظافـر، وعلى عايدة سعد بالسجن لعشرين سنة، وكذلك الباقين.

وتأخـذنا اللوحـة العاشرة إلى قبو مظلـم، تتناثـر فى أنحائه أدوات التخريـب الحديثة، في الصـدر نجمة داود.. وعلـم أمريكـا، وغراب يـرمز للقـوى المضادة للثـورة، كما نجد أيضـاً عجوزاً شمطاء وشخصية أمريكية، وشخصية منشقة على الأمة العربية، ويدور حوار هامشى نكتشف من خلاله أن هناك مؤامرة تعد لضرب الثورة،

العميــل : والرأى العام
الأمريكى: هيأناه
العميــل: والرأى العربى
الأمريكى: سممناه
العميــل: والناس هنا..
المـــرأة: نذبحهم .. ذبحاً
العميــل: ذبحاً؟!
الأمريكى: مثل خراف العيد

نذبحهم فى أيلول.
فإذا ماكانت مجزرة كبرى
نزف دم لا يتوقف
أسرعنا بالتهديد
هذا ما خططناه ص ٨١

ويبدو على الشخصية المنشقة على الأمة العربية السكر ، فينادى أحد العسكريين من الذين يسكرون فى القبو، وتأمره بتوجيه السلاح وقتل كل فلسطينى أيا كان ذبحاً.. رمياً.. حرقاً بالنابالم ، وليبدأ ذلك منذ الليلة .

وفى اللوحة الحادية عشرة يدور نقاش حاد بين فصائل المقاومة، حول مايجرى على الساحة العربية، والمؤامرة التى تجرى لـلإجهاز على الثورة، وكيف دسوا بين صفوف الثورة من يهدمها من داخلها، ويقترح أحد القادة الانقضاض على الحكم وتسلم السلطة، ولكن راجح يرفض ذلك لأن معناه ببساطة إجهاض الثورة، ويحذرهم من الدخول فى متاهات النقاش حول فلسفة وأيديولوجية للثورة، فالهدف الأساسى الآن هو توحد فصائل المقاومة جميعاً، وبالفعل يتفقون على الوحدة لمواجهة ذلك الغد المجهول «فالخطر على الأبواب .. لن ينتظر السفسطة» ص ٨٨.

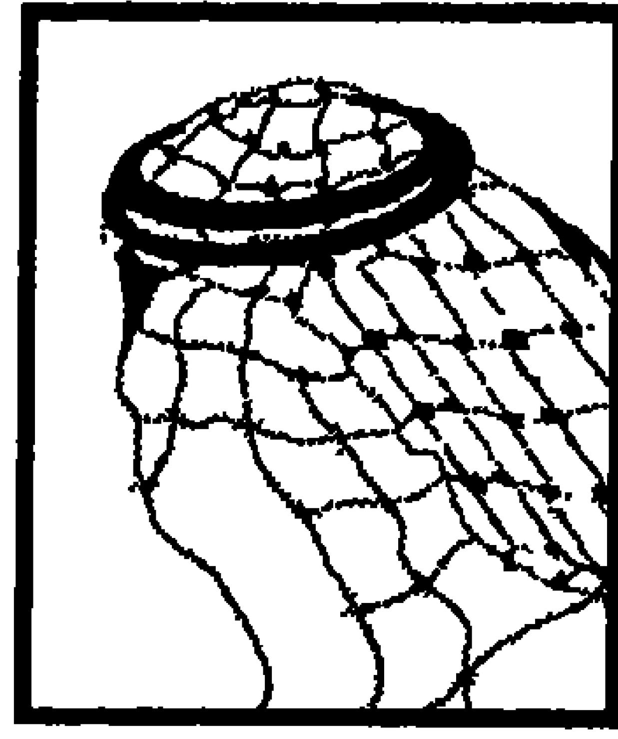
وفى اللوحة الثانية عشرة والأخيرة، تتابع أنباء المذبحة الكبرى، حيث بدأت الدبابات العربية زحفها المجنون فوق جسد الثورة، التى بدأت تصطدم بحائطين.. وتواجه موتين، وتعيش رعبين .. ينغرس السكين فى الظهر، وتأتى الطلقة من أمام..

ويضيق الحصار.. وتتوالى الأسئلة الجارحة.. من ينصف شعب فلسطين، هل نلقى الأسئلة ونرحل .. لماذا نُقتل، ولماذا تنتهك الحرمات، ثم تنتهى المسرحية بذلك السؤال المروع

راجح: قد يسأل هذا الطفل
ويمعن فى التكرار..
كيف يفرق بين المحتل.. وغير المحتل
كيف يفرق بين العربى.. وغير العربى
كيف يفرق بين الإنسان.. وغير الإنسان
قد يسأل .. قد يحتد
ولابد له أن يجد الرد
والآن ..
ونحن نواجه هذا القتل..
نسألكم نسأل كل الأمة .. نسأل.. نسأل
ماذا نفعل .. ماذا نفعل.. ماذا نفعل..

ولعلنا نكتشف من خلال هذا العرض لمسرحية «السؤال» للشاعر هارون هاشم رشيد نقطتين هامتين، أولاهما .. أنها تؤكد أن الثورة التى بدأت فى الأرض المحتلة ضد الاحتلال الإنجليزى والزحف الصهيونى المنظم، كانت بالأساس ثورة العمال والفلاحين، كانت تلك الثورة الشعبية تحاول ـ بعيداً عن الحكومات والأنظمة الواقفة فى شرفات المشاهدة ـ فتح ثغرة فى جدار الزمن الصعب، وأن هذه الثورة قد أجهضتها الجيوش العربية المنظمة، وطوحت بها إلى مساحات الإستسلام والدموع، وبالتالى.. دفعت بالفلسطينين إلى خيام التشريد، وتؤكد المسرحية على أن الثورة الشعبية، رغم الطلقات التى تأتى من أمام ومن وراء، هى الطريق الوحيد إلى بوابة القدس العتيقة، ونحو الشوارع التى أوصدت أبوابها، وأخفت وجهها تحت وطأة الرعب، النقطة الثانية ، هى أن المسرحية تقف وقفة سياسية من الأحداث التى سبقت مجازر أيلول الأسود، كما يؤكد الدكتور على الراعى فى كتابه المسرح فى الوطن العربى، فهى تطلق صيحة تحذير قوية ضد فكرة الانقضاض على السلطة، والتى كانت سهلة فى تلك الفترة، وبالتالى تحويل الثورة من حركة تحرير، إلى حركة هدفها السلطة والحكومة، وبالتالى يسهل القضاء عليها، وهذا ماتحذر منه «السؤال».

كذلك تتابع خلال المسرحية القصيرة رؤية واضحة إزاء الأحداث التى حاقت بالثورة، وموقف أجهزة الإعلام والحكومات العربية والأجنبية منها، ومحاولات إجهاض الثورة سواء على المستوى العربى أو الأجنبى، وإن كانت المسرحية تمتلىء بالأسئلة، والتى لا تبحث عن إجابات بقدر ماتبحث عن صيغ الدهشة والرعب، وهذا السؤال الذى أطلقه هارون هاشم رشيد فى نهاية المسرحية، بحثاً عن صيغة جديدة تحاور هذا الزمن الساكن، قدانتهى عبر الأيام التى تغزلها الحجارة الآن فى شوارع الأرض المحتلة، فبينما توقف هارون هاشم رشيد عند النهايات المفتوحة ، ومن خلال الجمل التى تفلت من إسارها الشعرى، وفى نفس الوقت تقع أسرى القافية البليدة، والتى تضيق حولها مثلما يضيق المجرى على عنق النهر، فإن أطفال الحجارة قد عبروا المساحات الواسعة، ليقدموا إجابة محددة واضحة عن ذلك السؤال الحائر، والذى توقف عنده المؤلف خوفاً من الدخول فى النهايات غير المحسوبة، والعابرة فوق الكلمات العرجاء إلى مدن نحاسية، لا يسمع فيها غير الصدى.



الحركة الثامنة

الذباب الأزرق..

«الموتى.. لايحملون»

أرى ما أريد من الروح: وجه الحجر
وقد حكه البرق خضراء يا أرض..
خضراء ياأرض روحي
أما كنت طفلاً على حافة البئر يلعب
مازلت ألعب: هذا المدى ساحتي،
والحجارة ريحي.

محمود درويش

عندما نعجز عن مواجهة ضمائرنا. نقتلها حتى لايعذبنا التذكر عبر ساعات الانتشاء.

وعندما نعجز عن مواجهة الواقع الذى يصطادنا عبر النهار، نسقط فى الحلم الذى ندمنه عبر الليالى الطويلة.

وعندما تهزمنا الحقيقة.. نرحل فى قوارب الكلمات والجمل المراوغة، إلى شواطىء الوهم الجميل.

لقد حاورتنا البلاد البعيدة دون جدوى، وراوغتنا المدن التى تسقط مابين الظهيرة والمساء.. ومازالت دفاترنا بيضاء لم تفض.. ومازالت أوراقنا تنتظر صهوة الكلمات الجامحة.. ومازال ذلك الجسد الواقف على حافة الأيام.. لم يسكنه الموت، ولم تغازله الحياة.. ومازالت الكلاب تنبح خلفنا بضراوة، ونحن ننتظر الوحى والخمر وهيئة الأمم.. ننتظر من يأتى خلفنا.

فمن يمنح هذا الجسم الذى ضاقت به الخريطة الواسعة المفتوحة للمغنين والشعراء، شبراً يختبىء فيه من الكلاب والطيور الجارحة، من يمنحه لحظة واحدة يسكن فيها، بعد سنين المطاردة.. ومن يغسله بزهر البرتقال ورائحة الليمون.. لقد ضاقت الأرض جميعها.. تركت عشاقها ومحبيها فى العراء.. فأى طريق يمنحنا نهاية لتلك الرحلة المريرة التى لم تتوقف، تلك الرحلة التى بلا نهاية.. وبلا محطة أخيرة.

هذه الأرض كانت لنا.. فكيف لا نستطيع التحليق فوقها طوال العمر! وكيف لا نستطيع أن نحط فوقها عندما يهدنا التعب الطويل والموت الذى يأتى من وراء؟ وكيف لا نستطيع أن نبنى فوقها عشاً أو حلماً صغيراً.. أو كلمة واحدة تورق عبر الأيام؟! وكيف لا تضمنا مرة فى لحظة احتضارنا الأخير.. وكيف تنسانا؟!

لقد حاربنا معاً.. غنينا معاً.. شربنا هذا الحلم الجميل الأليف معاً. وعندما سقطنا.. كنا وحدنا، ولم يكتبوا عنا.. ولم يدخلوا أجسادنا الممددة.. ولم يحملونا إلى قبرنا.. تكلموا كثيراً.. وغنوا كثيراً وأنشدوا قصائد الرثاء والبطولة، لكنهم غافلونا ومضوا إلى أحزانهم ودورهم، وأجسادهم البليدة. فمن يحمل معنا هذا الجسد.. ومن يدخل معنا تلك الحلبة.. ياعابرى السبيل نحو النهار.. توقفوا.. مدوا أياديكم لنا.. ولا ترحلوا. لكنهم أبداً يرحلون.. وأبداً لا ينظرون وراءهم. ويظل هذا الجسد وحيداً بلا قبر.. بلا مكان.. وتظل تطاردنا الكلاب والبنادق.. ويظل السؤال الذى يطرحه نجيب سرور فى مسرحية الذباب الأزرق(*).. أى الطرق علينا أن نختار.. وأى مكان فى الأرض يوارى هذا الجسد؟! ومن يرحل معنا؟!

(*) كتب نجيب سرور مسرحية الذباب الأزرق فى فبراير ١٩٧١، ولم تنشر حتى الآن.. وقد قدمت فى مسرح الغرفة بالمسرح المتجول فى يناير ١٩٨٤ من إخراج كمال الدين حسين.

نجيب سرور هنا يتوقف بنا أمام نقطة جديدة، ويدخل بنا منطقة ساكنة حركتها الوحيدة هى الشجب والصراخ وإعادة صياغة النظريات والمقولات والخطب الرنانة الزاعقة.. ولاتنطلق فيها الرصاصة إلا إلى الوراء، لتسكن صدورنا، فبينما تتالى صور المذابح، نمد أيدينا اليابسة لنمسح الدم عن وجوهنا ثم ننام فى هدوء، نرى صور الأطفال المذبوحين فى المخيمات، المصلوبين على حوائط صمتنا الطويل، ثم نمارس الشعر والغناء والمديح. فالذباب الأزرق هى إحدى الأعمال التى تحاول أن توخز هذا الجسد الميت، أن تغرس فيه السكين ليشعر بالألم ويتحرك، بدلاً من تلك الرعشة التى ماتلبس أن تنطفىء.. لقد انعزلنا دون أن ندرك أن صوت الرصاص الذى يبدو الآن بعيداً واهنا.. سوف يصبح بعد لحظات مدوياً قاتلاً، يمرق بين أجسادنا ونحن مازلنا نهش الذباب عن وجوهنا.

يبدأ المشهد الأول بذلك التساؤل المرير.. إلى أين نمضى؟! فهناك شابان وفتاتان يحملون على أكتافهم مايشبه النقالة العريضة وعليها جثة أحد ضحايا المعركة، والنقالة مغطاة بأفرع الشجر أو سعف النخيل، خلفهم خريطة الوطن العربى، وشجرة جرداء تلتف حولها أفعى، والجميع يتساءلون إلى أين يمضون بهذا الجسد؟! وعندما أعياهم السؤال قرروا التوجه للجمهور ليعرضوا عليه المشكلة، أين يمكن أن يدفنوا هذا الميت؟ من يدلهم عن مكان ضئيل يقبل أن يوارى هذا الجسد العربى؟! فكل المنافذ مغلقة، ونباح الكلاب المسعورة يمتد إليهم كالسيف النارى، من يتبرع بأربعة أشبار من الأرض؟! ويظل السؤال يدور فوق رءوسهم كالنحلة، يطن دائما بلا توقف، ولا أحد يحاول اصطياد الإجابة، والتى ستجعل الكلاب تشم رائحته ومن ثم تطارده. فى النهاية.. يتفقون على أن يطرحوا هذا السؤال المرير على أول عابر سبيل. وهنا تتوالى فصول المأساة، وتبدأ رحلة الموت والبلادة والانتحار.

يأتى الشاعر، الباحث عن الوحى من خلال الخمر، فهذه هى الزجاجة الخامسة التى شربها منذ الصباح، وحتى الآن لم يكتب سطراً واحداً، عندما يواجه بهذا الميت يصاب بالفزع، فهو يهرب دائماً من رائحة الموت التى تملأ الكون وكأنه قد تحول إلى مقبرة كبيرة، هو خائف أمام الموت، فكيف يطلبون منه حل مشكلة هذا الميت والممنوع دفنه من الجهات الأربع.. وقد بدأت الجثة تفسد، وعما قليل ستنبعث الرائحة لتملأ الفضاء وتجذب الكلاب التى تعوى ماتزال، والكلاب لاترحم الموتى، ويقترح عليهم الشاعر أن يتركوا الميت حيث هو ويهربوا، فقد مات وانتهى الأمر، ولن يضيره بعد ذلك إن أكلته الكلاب أو نقرت جثته حدأة. فالشىء الوحيد الذى نجحوا فى أن يدفنوه هو الضمير، وتظل المشكلة قائمة.

الشاب : (يشرب) هل رفعتم الأمر إلى هيئة الأمم؟

الكورس : رفعناه إلى هيئة الأمم فحولته إلى مجلس الأمن الذى حوله إلى محكمة العدل الدولية، وأمرت هذه بتشكيل لجنة، أمرت بدورها بتشكيل بعثة لمعاينة الأمر على الطبيعة، ولكن لم تصل البعثة حتى الآن.

وبسخرية مريرة، يلخص الشاعر القضية، فمادام سلب الأرض يتم تحت رقابة الهيئة، يصبح من الواجب عليها أن تتولى بنفسها عملية دفن الموتى، فتقيم لهم مقابر دولية. إن هذا الشاعر الباحث عن الخمر، لم يبدأ رحلته فوق حصان الكلمات الأسيانة، أو الجمل العارية، لكنه وصل إليها زحفاً تحت وطأ القهر العصرى، كان قبل ذلك يكتب عن فلسطين والمذابح وكفاح ونضال الأرض المحتلة، كان يكتب عن الجوعى واليتامى والفقراء. فلم ينشر ديواناً واحداً، لم تعد السوق العصرية تحتاج لمثل هذه البضاعة، فقد أصبحت هذه المفردات عادة ندمنها لننساها، فبدأ يكتب عن النهود والفساتين والعطور.. بضاعة العصر الرائجة.. العصر السعيد الذى لم يعد بحاجة إلى الدم والموت والكآبة.

ويخرج الشاعر، ويظل نفس السؤال الحائر.. أين يمكن أن نوارى هذا الجسد العربى، وأى أرض تقبله قبل أن تأتى الكلاب، وهنا يحكى لنا الكورس إحدى حكايات كليلة ودمنة، حيث كان يعيش أسد وثلاثة ثيران فى وئام، كان لون أحد الثيران أبيض والثانى أسود والثالث أحمر، ثم دخل بينهم ذات يوم ثعلب، والذى أقنع الأسد بأكل الثور الأبيض لأنه يظهر فى الظلام فيراه الصيادون، وبالتالى يكشف مكان الأسد، فأكله، وهكذا فعل أيضاً مع الثور الأسود الذى يظهر فى النهار، والثور الأحمر والذى صرخ «أنا أكلت يوم أكل الثور الأبيض» وهكذا خلت الغابة للأسد والثعلب.

تلك الحكايات الخارجة من كتب التراث والتى يهوى نجيب سرور وضعها داخل أعماله المسرحية، كأحد الرموز التى نمتطيها إلى تفاصيل الواقع، تصبح هنا مجرد حكمة ساذجة داخل سياق العمل، خاصة وأن هذا المعنى قد تردد وسوف يتردد خلال العمل.. فما حاجتنا إذن إلى تلك الحدوتة الطفولية المحشورة حشراً. إن محاولة تصور القارىء كتلميذ خائب، هى محاولة بالأساس لزحزحة العمل الدرامى ناحية هوة التسطيح، وإن محاولة تأكيد المعانى بشكل دائم ومن خلال استدعاء التراث أو المقولات، إن لم تتم بشكل شديد الذكاء والوعى، ومن خلال نسيج العمل نفسه، تصبح مجرد محاولات للزخرفة، والتى تصبح بدورها نشازاً مفتقدة لعلاقتها بالعمل نفسه، وخارج دلالاته الفنية.

فى المشهد الثانى يأتى البروفيسير مرتدياً بدلة مزركشة ويحمل فى يده كتاباً ضخماً، إنه نموذج للمثقف العربى المنعزل داخل النظريات والقوالب الجامدة دون محاولة الدخول إلى الواقع، إنه يتحصن وراء فلسفات تنعزل عن القضايا الحياتية، يطالعنا كل لحظة من خلال أجهزة التليفزيون، ويداهمنا عبر موجات الإذاعة والصحف والمجلات وهو يحلق فى المطلق، يفلسف ماهو واضح، ويقعر ماهو مؤلم، محاذراً الاقتراب من محطات المشاكل والنهار.. فهو بداية يتحدث عن الثقافة، وعن ضرورة إبادة الجهل عن طريق إبادة الجهلاء، فلا يصح أن يعيش فى عصر الحضارة والتكنولوجيا والأقمار الصناعية هؤلاء الجهلة، وعندما يطلبون منه أن يفتيهم بما أوتى من علم فيما يجب أن يفعلوه بجثة هذا الميت، يهوم فى ملكوت من الكلمات المرصوصة والمحفوظة.

البروفيسير : بسيطة.. كل الجثث منذ جثة أوزوريس عبوراً بجثة سقراط، مروراً بجثة إخناتون، تعثراً بجثة المسيح ثم الحسين إلى آخر القائمة، أقول كلها يجب أن تدفن.

فهذا البروفيسير يحمل ثقافته كما يحمل أسفاره، ويخاف السياسة والتى تصبح بالنسبة له مثل تعاطى الحشيش والأفيون، والسياسة لها المسئولون عنها، ومن دخل فيما لايعنيه سمع ما لا يرضيه، وخلال أربع صفحات كاملة، ومن خلال منولوجات يتجاوز الواحد منها الصفحة الكاملة، يتشدق هذا الرجل بكلمات معقدة التراكيب تهوم فى فضاء ميت لايتحرك، إنه يتحدث عن سقوط طروادة، وكلاب هتلر التى كانت تفترس الألمان تحت اسم اليهود، وإبادة الهنود الحمر والإفريقيين السمر والفيتناميين الصفر والعرب، لقد اكتشفنا منذ اللحظة الأولى هذه الشخصية الهلامية فما حاجتنا لكل هذه الصفحات من الجمل المرصوصة، والمنولوجات الطويلة، إلا زيادة عدد الصفحات، فهى تكرر ماقد سبق وعرفناه، وتعيد تحويل الجمل إلى كتلة هائلة من الحوار تقول نفس المعنى دون أن تتجاوز محطات السكون، ودون أن تدخل منطقة جديدة. وبعد هذه المداولات يعود السؤال مرة أخرى، أين يدفن هذا الجسد؟! والبروفيسير متشكك بطبعه النظرى.. يسأل عن هويتهم.. من قتل الرجل ومن سلب أرضه ولماذا مات؟! فهو يرى أن الذين يموتون هم الجهلاء، لأنهم يموتون مرتين، حيث يموتون دون أن يدروا لماذا ماتوا، أنه يحول القضية إلى مجموعة من التساؤلات والتى تتشكك فى كل شىء، حتى فى كون هذا الجسد الميت فلسطينى.

البروفيسيو : ولكن لكى تثبتوا أنه فلسطينى.. يجب أن تثبتوا أن هناك فلسطينيين.. ولكى تثبتوا أن هناك فلسطينيين.. يجب أن تثبتوا أن هناك فلسطين. وهكذا تلاحظون أن المسألة تحتمل الأخذ والرد الطويلين، وتتجه فى النهاية إلى الدوران فى الفراغ.. ص٢٠.

إن القضية لم تعد أين يدفن هذا الجسد، لكنها كيف تثبت أن هذا الجسد فلسطينى، وهل كان يحمل بطاقة، وكيف يتبنى العالم المتحضر قضية من لايستطيعون إثبات هويته بشكل مادى. ويخرج البروفيسير بينما الكورس يظل يردد أن البطاقة والجواز والأسانيد والحيثيات والأدلة والوثائق.. هى هذه الجثة الباحثة عن بعض أشبار من الأرض، عن حفنة من التراب تقبل أن تواريها وتمنحها حد الاختباء من المطاردة. وينتهى المشهد الثانى بأغنية فيروز بعدك على بالى، ياقمر الحلوين، يازهرة تشرين.. وتظل الجثة فى المنتصف.. لا هى تحركت إلى الأمام، ولاتعثرت إلى الخلف.. تدحرجها الكلمات والنظريات دائماً إلى النقطة الصامتة.. المنتصف.

فى المشهد الثالث، تدخل مجموعة من الشبان والفتيات يتضاحكون، فيتوارى الكورس بعيداً، ويبدأ الجميع فى الرقص على إيقاع الموسيقى الصاخبة، يتحرك أحدهم ويجلس فوق الجثة دون أن يدرك المأساة القابعة تحته، ويبدأ فى قراءة الجريدة التى يخرجها من جيبه، فيلتف

الجميع حوله وهم يتصايحون، بينما تستمر المانشتات العارية فى التناثر فوق هذا الجسد «شهر عسل بعشرين مليون دولار ماريا كالاس أشهر عاشقة فى حياة أوناسيس ـ قبلة ماريا كالاس تعيد غريقاً إلى الحياة ـ رحلة فى الجندول فى ليلة قمرية، حولت كاروز من أنثى إلى عشيقة بكل معنى الكلمة.» ص٢٢. وبينما تنغرس هذه الكلمات فوق حافة الذاكرة.. يختطف الجميع الجريدة فتتمزق فى أيديهم، يسرع كل واحد منهم لقراءة ما وقع تحت يده من بقايا هذا الزمان البليد.

لقد اختار نجيب سرور أن تكون هذه الجمل فوق جثة الرجل، ليقطعنا سيف التناقض، ويفصل مابين عالمين. عالم يموت من أجل القضية، ولا يجد من يدفع عن جثته هذه الكلاب المطاردة.. غريباً حياً وميتاً.. ضائعاً مابين الكلمات والوهم المذياعى. وعالم يعيش فوق صهوة البلادة والدوار فى خرائب الانعزال الشهية، وإن كان نجيب سرور قد أراد أن يدخل ساحة الصراع بعيداً عن مناطق العواطف كما يؤكد إيريك بنتلى فى نظرية المسرح الحديث، من أن عاملاً محدداً جديداً يتدخل فى الدراما الحديثة هو حكم القيمة، ففى الدراما الجديدة ليست العواطف وحدها هى التى تدخل ساحة الصراع، بل الأيديولوجيات، وحتى النظرة للعالم كذلك، إلا أن هذا يتأتى هنا من خلال سرد لمجموعة كبيرة تستغرق صفحات طويلة ـ من الكلمات التى تحاول اصطياد أى ظل للتناقض، دون التوقف أمام الشخصيات التى يطرحها وتؤكد هذا التناقض، فهو فى محاولة تأكيده الدائمة لهذا التناقض والذى يصل إلى حد الرعب، قد حاصرنا بكل مايمكن أن يصل إليه. فنحن هنا نتوقف طويلاً بينما يلتف حولنا ذلك الحوار الطويل الممل حول بداية علاقة أوناسيس بماريا كلاس فى تلك الليلية الخرافية التى اجتمعت فيها الشمس والقمر معاً، ثم يخرج الجميع..

ويبدأ الكورس فى استكمال عملية لف الحبل حول أجسادنا بالاستغراق فى رصد هذه الظاهرة، بغية تحقيق نوع من الشعور بالاغتراب، ومن ثم.. السقوط فى بحيرة الإحباط والاختناق، فيظل الكورس يقرأ الإعلانات التى تطالعنا كل يوم فى الجرائد «سنة مع الشغل اللذيذ.. نجمة الفاتنة.. ملهى نيوكوبانا بدون رسم دخول» ليتأكد ـ فى صفحات طويلة ـ ذلك العبث الذى نعيشه، والتناقض المرير، مابين هذا الجسد الملقى ـ القضية المؤلمة، والتى تتحول تحت وطأة العالم الخارجى إلى حدث هامشى، ربما ننظر إليه بألم، وربما نعبره نحو مساحات العالم المصنوع إعلامياً ـ وما بين الدخول والخروج فى مدن لا تعبرها سحابات المطر، ولاتصافحها الشمس. فهل استطاع نجيب سرور أن يصدمنا بذلك؟! بداية.. لقد امتطى صهوة الكلمات الجامحة وركض عبر صحراء واسعة، وكلما قبض بيديه على حفنة من الرمال، نثرها فوق وجوهنا وعاد ليكرر نفس الحركة، فكانت النتيجة الطبيعية، أصابتنا بالعمى الوقتى، وبالتالى الرغبة العارمة فى الخروج من حصار الرمال. لقد زحفت الكلمات فوق صدر القضية، وانشبت أظافرها الطويلة فى عنقها، دون أن تمنحها مساحة ولو ضئيلة لتتنفس وتعيش. ومن ثم.. فإن هذه الاستطرادات الطويلة والتى تستغرق مساحة زمانية كبيرة عبر المسرحية كلها، ماهى إلا جدران عالية حجرية يحاصر بها نجيب سرور ملامح القضية البسيطة الواضحة.

فى المشهد الرابع .. يدخل الفنان ويجلس أمام الجسد الميت، ويبدأ فى الرسم ــ سوف تستغرق هذه العملية مدة طويلة وحتى نهاية المسرحية ـ ويحكى لنا الكورس عن فنان أراد أن يرسم لوحة لوجه إنسان يتعذب عذاب المسيح على الصليب، كانت ذاكرته أضيق من أن تستوعب عذاب البشرية، وكان خياله أضيق من أن يركض نحو مأساة الإنسان عبر القهر المعلن يومياً، فلم يجد أمامه إلا أن يأتى بعبد، ويكويه بالنار لتقف أمامه خفافيش الرعب والألم، ويبدأ يرسم.. كان العبد يتألم ويتعذب.. وكان الفنان يرسم باستمتاع شديد، ويبدع عبر هذا الجسد المشتعل بالنار، وعندما أتم لوحته، كانت لوحة رائعة لعذاب الإنسان، واحتفلوا بهذا الفنان الذى رسم أروع وأجمل لوحة للعذاب، بينما كانت تجرى فى سرية تامة وهدوء شديد، عملية دفن هذا العبد المسكين والشواء الآدمى على مائدة ابداع هذا الفنان. فنحن بدلاً من أن ندفن الجثة، وبدلاً من أن نوارى لحمنا التراب قبل أن تنهشه الكلاب، نحافظ عليه فى حالة اللامكان واللاحل حتى نستطيع أن نرسم ملامح القضية، وأن نعبر بالخطوط عن تلك المأساة المروعة، وبالتالى نكون قد وضعنا القضية أمام العالم وناصرناها، فعلنا كل ما فى وسعنا حتى يرى العالم المتحضر دلالات المأساة التى نحافظ نحن عليها وبمهارة شديدة، لنستثمرها ولأنفسنا أولاً.

ونتوقف فى المشهد الخامس أمام أحد الموظفين الكبار الذى يقف أمام الجثة، بينما يلتقط له الصحفى مجموعة من الصور المختلفة، ثم ندخل حلبة المأساة الكوميدية من خلال الحوار الذى يجريه الصحفى مع الموظف الكبير، فنحن نستورد البراميل لتعبئة النفط وتصديره إلى فرنسا مقابل العطور والروائح والملابس الداخلية للسيدات، ثم نعود ونصدر العطور والملابس النسائية إلى بلجيكا لنستورد الحلى والمجوهرات واللآلىء. ثم نصدر كل ذلك إلى إنجلترا مقابل استيراد قطع الغيار اللازمة لجميع الآلات والماكينات. ثم نصدر ذلك إلى البرازيل لنستورد البن، ونصدر البن إلى بلاد نيام نيام لنستورد البراميل، وهكذا نصبح مجرد محطة كبيرة للتفريغ والتعبأة، محطة تتوقف فيها أو تمر بها تفاصيل العالم الخارجى، ولهذا سميت بلادنا بالدول النايمة نسبة إلى نيام نيام.

وهذا الموظف الكبير الذى يتقاضى ألف جنيه شهرياً فضلاً عن بدل السفر، وبدل جلسات مجلس الإدارة، وبدل عضوية مائة لجنة إدارية، وفضلاً عن الاختلاسات والمصاريف السرية، يعلن أنه يعيش من أجل الآخرين، أن القضية الخاصة تتضاءل أمام القضايا العامة، وهكذا تتعرى القضية أمام هذا الشاهد الميت، وأمام هذا الجمهور الميت أيضاً. يتعرى كل شىء.. اللصوص والقتلة.. التخلف والخواء.. الجمود والبلادة، لكننا ننسى هذا الميت، ننسى فى نفس الوقت البحث عن بضعة أمتار من الأرض توارينا قبل أن توارى هذا الجسد.. قضيتنا الدائمة المنسية. وينصرف المدير والصحفى والمصور، بينما يردد الكورس هذه الكلمات التى تلتف حول أعناقنا كحبل المشنقة، وتحاول أن تردنا إلى أنفسنا الضائعة.

الكورس : طوبى لنا.. وأهنأ بزحفك يايهوذا
فالأرض لك..
واليوم لك..
ولك الغد الموعود .. أما نحن فلنسفح على الموتى
الدموع .. فالميتون بلا مكان..
وبلا زمان

ويفتح أحد أفراد الكورس راديو ترانزستور فتتوالى الإعلانات التى لا تكف عن مطاردتنا.. ويأتى إلينا المسحوق رابسو ليقدم نفسه.

فى المشهد السادس، يعود نجيب سرور ليكرر ماقد قاله فى المشاهد السابقة دون أن يضيف حركة جديدة، أو حتى محاولة هز هذا السكون، أو تحريك الحدث خطوة واحدة، أو حتى اكتساب دلالات جديدة، فهو فى هذا المشهد يصر على الاستمرار فى تقديم مساحات التناقض من خلال الإعلانات ومانشتات الجرائد، دون أن يدرك أن هذا قد حدث من قبل وانتهى، وماسوف يأتى مجرد إضافات بلا معنى، إعادة تقديم اللحن دون حدوث توزيع جديد. خاصة وأن التناقض قد حاصرنا منذ اللحظة الأولى، فأغرقتنا الإعلانات والمانشتات منذ المشهد الثالث، ولم يعد أمامنا غير الدوار فى تلك الفقاقيع الصغيرة والتى سرعان ماتتلاشى دون أن تترك أثراً واحداً، لا شىء فى هذا المشهد غير المسحوق رابسو والفراريج المستنزفة الدماء حسب شريعة الإسلام، والمانشتات التى تعلن عن جلسة النطق بالحكم فى قضية مانسون زعيم الهيبز.. والكلمات المتقاطعة.. الأغانى الشعبية الفلسطينية.. فقرات من التلمود.. «إذا جاء أمامك الأجنبى والإسرائيلى بدعوة فإذا أمكنك أن تجعل الإسرائيلى رابحاً فأفعل.. واستعمل الغش والخداع فى حق الأجنبى .. حتى تجعل الحق لليهودى» ص ٣٧. فقرات كثيرة لتؤكد مقولة واحدة، وكان من الممكن الاكتفاء بفقرة واحدة تأتى داخل نسيج العمل، ولكن نجيب سرور قد جمع هنا كل مايمكن جمعه وبشكل خارجى بحيث إنه لو حذف هذا المشهد بالكامل لما تأثر العمل بالفعل، ولن يشعر القارىء بأنه قد قفز فوق الكلمات أو دحرجته الأسطر البالية.

وتدخل بعثة سينمائية فى المشهد السابع، هذه البعثة قد جاءت إلى هذا المكان لتصوير اللقطة النهائية لفيلم يتناول موضوع المقاومة الفلسطينية، يحاول بمعنى أكثر دقة ـ أن يعلب القضية، وأن يمتطيها إلى شباك التذاكر ولا يهم ماذا يقدم، ولا كيف تعالج القضية، المهم فقط هو بعض الشعارات الجميلة وبعض الكلمات الأسيانة، وينتهى كل شىء بإسم الموجة الجديدة والتى نفهمها كما نريد، ونلوى عنقها طبقاً لرغباتنا.

المخرج : الآن .. هيا بنا.. اللقطة الختامية هى أخطر لقطة فى الفيلم.. المضمون كله متوقف على هذه اللقطة.. وذلك رغم أن الموجة الجديدة لاتهتم كثيراً بالمضمون فالمهم أن يكون إيراد الشباك مضموناً.. احذر.. احذر

للمرة الألف من الاندفاع، الاندفاع هنا خطر على الفيلم.. الفيلم الخام.. المفروض أن البطل المناضل يودع البطلة المناضلة إلى غير عودة، وذلك لأنه قرر أخيراً.. أخيراً جداً أن ينخرط فى صفوف الفدائيين.، ص ٣٩.

وبجوار جثة الفدائى، ينخرط البطل والبطلة فى قبلة طويلة، بينما تدخل راقصة لتقدم رقصة شرقية على واحدة ونصف ثم تنصرف البعثة. لقد نسينا الجثة، وبدأنا نعيش تلك الحالات المفككة التى يدخلنا إليها قسراً نجيب سرور، ونحن لاندخلها كلية، بقدر ما نتردد فى الدخول، ثم نهوم على هوامشها، ونركض فى مساحاتها الكبيرة، لنرتد ثانية إلى حافة التكرار. لأن محاولة اصطياد العالم كله بتفاصيله الكثيرة مرة واحدة، تصبح مثل القبض على أشعة الشمس، ومحاولة اختراق بوابات الدنيا فى ذات اللحظة، أشبه بالدخول إلى جبال الثلج. وسوف نظل ندور عبر ساقية الحوار المعاد حتى نكاد نصاب بالإغماء، ونفقد حدود الرؤية.

وفى المشهد الثامن ، يدخل كهل أعمى يتوكأ على عصاه، ويكاد يتعثر بالجثة، وهو يريد أن يذهب إلى الشمال فيخبره الكورس أن الحدود الشمالية مغلقة، وكذلك الحدود الشرقية والغربية. فيسألهم الشيخ عن جثة صاحبهم، فيخبرونه أن الكلاب قد هاجمته.

الشيخ : الكلاب .. دائماً الكلاب.. كلما تعثرت قدماى بجثة قالوا الكلاب.. الكلاب على طول الطريق.. والجثث أيضاً ص٤٢.

وبعد حوار طويل حول الكلاب والجثث وأيهما أسبق فى الوجود، وعن أبى العلاء المعرى ودون كيخوت وكل موروثات نجيب سرور، يسأله الكورس هل قرأ أو حفظ شيئاً من بروتوكولات حكماء صهيون، وعندما يجيب بالنفى، يأخذون فى قراءة البروتوكولات فى خمس صفحات كاملة لايقطعها غير نباح الكلاب الذى يتردد بشكل متقارب، ولن تتوقف قراءة هذه البروتوكولات عند هذا الحد، ولكنها ستعاودنا مرة أخرى فى اللوحة العاشرة، وكأننا يجب أن نحفظ هذه الكلمات، حقيقة أنها تؤكد ملامح هذا العالم، وتحدد لنا كيف يفكرون، وأى الحبال يلعبون فوقها، وأى الجهات تجهض حملها. ولكن ليس معنى ذلك أن يصر نجيب سرور على أن تمتلىء الصفحات بهذه البروتوكولات، فيطوح بنا بعيداً عن تلك الجثة، ويطوح بتلك الجثة بعيداً عن الكلاب، وتتناثر أشلاء الذباب الأزرق فوق الصفحات، ولا نستطيع أن نعيد تجميعها مرة أخرى.

ويدخل رئيس مجلس الإدارة فى المشهد العاشر، فيقدم له الكورس طلباً يرجون فيه التكرم بدفن جثة هذا الفلسطينى غريب الاسم والشهرة والحكاية، وبعد أن حصلوا على جميع التوقيعات اللازمة لجميع الموظفين المختصين، حتى البواب والفراش وعامل الأسانسير ومصلحة المجارى التى تذهب إليها جميع الطلبات غير المرغوب فيها، وهنا يقرر رئيس مجلس الإدارة تشكيل لجنة لانتخاب اللجنة التى سوف تختص بالموضوع، وهذه اللجنة تشكل لجنة فرعية، تشكل بدورها لجنة أكثر تفرعاً.

أجدهم: بعد أن يتم هذا كله، ستشكل لجنة مركزية تختص بنظر رأى جميع الفروع المتفرعة عن جميع المنابع، إلى أن تصل إلى المصبات عبوراً بجميع البحيرات والمحيطات والبحار، مع إيقام الصلاة وإيتاء الزكاة، وقراءة ماتيسر من آى الذكر الحكيم على روح البحر الميت» ص ٥٦.

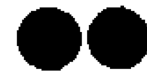
وتقرر اللجنة الموقرة رفع الجلسة لأن فى التأنى السلامة. ثم يخرج الجميع ونعود مرة أخرى إلى بروتوكولات حكماء صهيون فى المشهد العاشر، عندما يدخل كهل آخر، فيطبقون عليه كما يطبقون على الرجل الأصم أيضاً، ونبدأ فى مطالعة البروتوكولات من الخامس حتى الثالث عشر، ومازال أمامهم أحد عشر بروتوكولاً، والجثة لم تعد قابلة للانتظار أكثر من ذلك، والكلاب مازالت تعدو وراءهم. وفى المشهد الحادى عشر ـ وهو محشور حشراً داخل هذا السياق ـ تدخل مجموعة من المتظاهرين منهمكة فى ترديد الهتافات دون الالتفات إلى الجثة أو الوقوف عندها، والهتافات هنا بلا معنى تتوقف عند حدود يعيش يعيش.. يحيا يحيا. نحن وراءك نحن وراءك.. دوخينى يالمونة.. الطشت قالى، ثم يخرجون ويخرج معهم الرجل الأصم وهو يهتف معهم. ثم يحكى لنا الكورس حكاية الأرنب الذى اختطف ثمرة فاغتصبها الثعلب منه. وهكذا يستمر هذا المشهد بلا معنى وبلا أى محاولة للتوقف أمام الجثة، والتى يبدو أن سرور قد نسيها هو الآخر عبر مطاردته لكل تناقضات العصر ومحاولة اصطياد كل الكلمات والأغانى والإعلانات، والمأثورات الشعبية أيضاً.

فى المشهد الثانى عشر يدخل الحانوتى الذى يشتكى من ركود سوق الموتى، فرغم أن الجثث تفرش الأرض كالبساط الدامى، إلا أن الجميع يرفضون دفنها، وأصبح الحانوتى يعانى من حالة غريبة من البطالة، مما يدفعه لتقديم عروضه بدفن الموتى مجاناً، بل وأكثر من ذلك.. أن يتحمل كل تكاليف الدفن، وبالتالى فهو يرحب بدفن هذه الجثة بلا مقابل، فهو يريد أن يعمل بدلاً من السكون داخل المناطق اللامعنى، لكنه حتى عندما قرر العمل مجاناً، اكتشف استحالة الدخول فى دوائر الحركة، وأنه كفرد قد سقط وسط بورصة حانوتية الدول، والتى تقوم بالقتل والدفن فى عملية كبيرة واحدة. لقد واجهته المشكلة القاسية التى بدأناها منذ افتتاحية هذا اللحن المرير، وانغرست أطرافه فى وحل ماهو كائن، لم يعد يدرى أين يدفن هذه الجثة، وأى الجهات تقبل هذا الجسد الساقط من ذاكرة الأيام الصعبة، فمقره الأخير هو مقره الأول، ولد حيث تنبح الكلاب.. ومات أيضاً حيث ترتع الكلاب التى تحب الجيف وتعشق الأجساد الساكنة، وسوف تظل تحفر الأرض حتى تعثر على الجثة وتمزقها، وفى نفس الوقت تبعثرها فى هذا العراء اللامتناهى، فالجثث هى آثار الجريمة التى يجب أن تختفى نهائياً. وتتعقد المشكلة.. يصير هذا الجسد الممدد فى عراء أيامنا العاجزة ـ قضيتنا التى لا نعرف كيف نفك رموزها أو ندخل طلاسمها أو حتى نتهجى أبجديتها.. ولا يجد هذا الحانوتى مفراً من أن يترك لهم عنوانه ويرحل، بينما يتعالى نباح الكلاب، والذى يبدأ فى تصاعده الجنونى كمؤثر صوتى قاتل فى خلفية المشهد.

فى المشهد الثالث عشر والأخير.. تدخل مجموعة من الشباب يضحكون ويتناقلون فى بلاده صيغ النكات الرقمية، فقد صارت النكتة مجرد رقم فى قائمة النكات المحفوظة والممرورة التى نحفظها ونلقيها وكأننا نتجشأ، ثم يخرجون، ولم يعد أمام الكورس.. غير ذلك الفنان الذى ظل يرسم الجثة، فهو الشاهد الوحيد الذى رأى وسمع كل شيء، فيطلبون منه أن يروا تلك اللوحة التى ظل يرسمها منذ البداية، ويدير الفنان الحامل، فإذا باللوحة مجرد بقع ولطخ لونية متناثرة وبلا أى معنى، التهويم فى فضاء مطلق وتجريد القضية البسيطة الواضحة مثل الشمس، هروباً أو عجزاً - ثم يشرع فى جمع أدواته ببطء شديد، بينما يجلس أفراد الكورس الأربعة صامتين.. بعد لحظات يبدأ أحدهما فى النقر البطىء على الأرض ثم يتبعه الاخرّون، يبدأون فى ترديد تلك الأغنية الشعبية.

الكورس : قبضوا حقك فى الديوان عواطف
قبضوا حقك فى الديوان يالالا
ميت ليرة وألف ريال عواطف
ميت ليرة وألف ريال يالالا
ياخييك طالع زعلان عواطف
ياخييك طالع زعلان يالالا
خطيبك طالع رضيان عواطف
خطيبك طالع رضيان يالالا   ص ٧٣

كل شىء يباع.. وكل شىء صار له ثمنه، نحن نحزن لحظة البيع، لكن هذا الحزن يبدأ وينتهى فوق الريالات والليرات، بينما يتوارى الماضى والمستقبل والحاضر وتظل تشرق فى عيوننا العملات المعدنية، نفرح عندما تزيد، ويكسرنا الحزن عندما تقل. وينهض الكورس ويحملون النقالة.. يديرونها فى اتجاه الجمهور.. تضاء أنوار الصالة مع الإظلام التدريجى لخشبة المسرح، ثم ينزل الكورس بالنقالة إلى الصالة، ليعبروا بها وسط الجمهور على إيقاع جنائزى شديد البطء وتتصاعد الأغنية إلى القمة.. وتنتهى مسرحية الذباب الأزرق.



لقد حاول نجيب سرور أن يصدمنا بهذا الواقع العربى الأليم، والذى يفتقد خصوصيته فى أحيان كثيرة ، دون أن تكون له ملامحه البديلة المميزة، هذا الواقع أصبح أشبه بمحل البقالة كل مافيه قابل للبيع والشراء، وله ثمن محدد.. ثمن أكثر فداحة لا نتلمس حوافه الدموية تحت وطأة البحث عن المصالح الشخصية، لقد بدأ نجيب بداية جيدة، ذلك الجسد العربى الذى أغلقت فى وجهه كل المنافذ، وأوصدت الطرقات أبوابها، وسدت المدن مداخلها، حتى الوطن استبدل بابه الخشبى العتيق بجدار شديد الصلابة، فأين يمكن أن

يدخل منطقة لاتلفظه، وأى مكان يمكن أن يقبله، فإذا كان النفى والتشريد هو جواز المرور إلى الحياة، فإن النفى قد صار أيضاً حصار الموتى، وصارت الوجوه الحمراء المتفخة، تستبدل الجسد بالريالات والدنانير وبراميل النفط، وتحافظ على استمرار الوضع كما هو عليه، فلو دفن لما صارت هناك قضية، وبالتالى بارت بضاعتهم وأصاب أصواتهم الهزال.

القضية هنا منذ اللحظة الأولى واضحة تماماً.. بسيطة.. قاسية.. أن هذا الجسد الذى طاردته الكلاب، وتحاول الآن أن تنهش لحمه ميتاً: لا أحد يريد دفن الموتى المشكلة، ولا أحد يريد أن يوارى الجسد المفخخ إيثاراً للسلامة، والانكماش فوق جسد المدن المسترخية المستباحة. فحتى عندما تحرك الكورس بالجسد ناحية الصالة فى محاولة لكسر حاجز المشاهدة والعجز، لم يحصلوا منا إلا على الرثاء ومصمصة الشفاه، بعض الكلمات الأسيانة والآهات الحزينة وانتهى كل شىء، وكأننا خرجنا من أكفاننا، فأصابنا الذهول ونحن لا نرى غير فضاء من الجثث، وبعد لحظات صار الموت عادة.. الكفن عادة، ورائحة الجثث عادة. إن تلك البداية المفاجئة الحادة والتى تدفعنا سريعاً إلى قلب الخطر، قد هجرتها الكلمات وتخلت عنها الجمل.. فما بين هذا الجسد الباحث عن قبر، وبين نزوله إلى الصالة، عالم من التداخلات والأسلاك الشائكة والمناطق المفخخة، والتى مالبثت أن انفجرت بالفعل فتبعثرت الأشلاء.. مابين البداية والنهاية.. ضاع نجيب سرور.. وضعنا معه.

مابين النقطتين.. كان نجيب سرور يحاول أن يجمع الفراشات، لكننا اكتشفنا فى النهاية، أن شبكته مليئة بالحشرات الطائرة، كل ماقد مر أمامه قد اصطاده، وعندما عاوده الحنين إلى عوالمه القديمة، مد يده ـ وهو مغمض العينين ـ ليقبض قبضة منها ثم يعيد نثرها فى وجوهنا، فهو يدفعنا دفعاً إلى «أبوالعلاء المعرى» وإلى دون كيشوت بطليه الأثيرين، دون أن يدخلنا فى خلايا هذا العالم، أو حتى يتوقف فوق حدود الشهادة عليه أو النبوءة له، ولكنه تداعى الكلمات، ودخول الجمل فى جلباب العالم الأثير. فدون كيشوت ـ ورغم استهلاكه كرمز فى الأعمال الأدبية ــ لم يعد يستطيع أن يركب حصان الأيام الصعبة، ولم يعد لديه القدرة الآن على امتشاق سيف الكلمات القضية، لقد رسمه نجيب سرور ــ أو بمعنى أكثر دقة استعاد وشمه القديم ليدفع به أمام عيوننا، فلم نر غير خطوط داكنة ممعنة فى التشويش. ويصر نجيب سرور فى كل لحظة على استدعاء حكم الحيوانات والطيور من كتاب كليلة ودمنة، ليغرسها فى ذراع العمل كالشوك، فهذه الحكايات وبرموزها الطفولية التى يعلنها نجيب، لم تدفع القضية إلى نهاية الرحلة، لكنها كانت مجرد تأكيد لمقولات جانبية أو هوامش فرعية، أصر هو على التوقف أمامها بدلاً من عبورها ناحية الجهات الأربع، بحثاً عن أمتار قليلة من الأرض توارى هذا الجسد العربى.

وبحثاً عن التأكيد والإلحاح على جوانب العالم المطروح، وفى محاولة لإضاءة خلفية الصورة أو تكبير تفاصيلها الدقيقة، يدفع نجيب سرور إلينا ببروتوكولات حكماء صهيون عبر الصفحات الطويلة، فكانت النتيجة المنطقية، هى سحب الظلال والظلمة على مقدمة

الصورة، بحيث إننا ـ وفى لحظة ارتدادنا من هذه الخلفية إلى الأمام ـ لم نعد نرى بالتحديد ماهى المشكلة، أصابت عيوننا الأضواء فصرنا نتحسس الأشياء، ولا نغوص فيها، نمر عليها ولا نتوقف أمامها، نشعر بها ولانراها.. فتتوقف عقارب الزمن المسرع دوماً إلى الوراء، ونرتبند إلى بلادتنا وذواتنا الأليفة المروضة، ولا نشعر بالألم لأننا افتقدنا القدرة على عناق الأشياء، ومتابعة القضية التى ننساها دائماً، لقد أراد المؤلف أن يذكرنا،ولكنه دون أن يدرى.. قد فقأ عيون الذاكرة، وأمات مراكز الإحساس فصرنا مجرد مشاهدين.. نقرأ دروس الكتب المحفوظة، دون أن نتوقف لنرى الواقع حولنا.

بدلاً من تكثيف القضية، بحيث يصبح هذا الجسد منغرساً فى جلودنا فى كل لحظة، وبدلاً من أن تظل القضية مشتعلة بالنار التى تصل حرارتها وقسوتها إلى لحمنا البارد فنتحرك ـ ولو حتى لمجرد الهرب ـ فإن نجيب سرور قد آثر الدخول عبر بوابات كثيرة تؤدى إلى طرقات كثيرة كان معظمها موصداً فى النهاية، مما اضطره للتراجع والعودة مرة أخرى، لقد حول هذا الجسد ــ وعبر استطراداته وحكاياته وتهويماته ـ إلى مساحة باردة، وحوله ـ عبر محاولات التندر على الوضع العربى ـ إلى جثة باردة نتعامل معها بشكل أكثر حياداً، وربما بلا مبالاة، لأنها تصبح بالضرورة لاتعنينا، أولا نشعر بها.

ولو قام نجيب سرور بحذف المشاهد الرابع والسادس والسابع والثامن والعاشر والحادى عشر من المسرحية لكانت أكثر تماسكاً، وأكثر حرارة، وأكثر قدرة على وضعنا طوال الوقت داخل هذه المنطقة الملتهبة، نعانى معها.. نتألم معها.. ونحاول أيضاً البحث عن خلاص..عن جهة توارى هذا الجسد التراب، أو تدفع إليه بالدم، فيصير جسداً حياً، يحمل بندقية ـ وقنبلة.



الحركة التاسعة

اليهودى التائه..
والمخلص القبيح

«تقدمت حجارة المنازل
تقدمت بكارة السنابل
تقدم الرضع والعجز والأرامل
تقدمت أبواب جنين ونابلس
أتت نوافذ القدس صلاة الشمس
والبخور والتوابل
تقدمت تقاتل!
تقدمت تقاتل!»

سميح القاسم

يخلع الليل مصابيحه القديمة وجلده المثقوب بالرصاص.. ولاينام.
تخلع الشوارع انتظارها العقيم، ولافتات حزنها الموسمى.. وترحل للعراء.
من يسكن هذا الجرح الآن؟!
من يخرج من فوهة البندقية ؟!
ومن يطلق النهر للبحر.. والبحر للمخيم؟!

لعل الوجوه القبيحة قد استراحت الآن فوق فضاء المجزرة؟! ولعل الوجوه البريئة قد انطلقت الآن إلى فضاء المعجزة.

خذوا الآن عينى ولاتنتظروا بشارتى.. خذوا الآن قلبى ولاتسمعوا غنائى القبيح.. خذوا الآن هذا النهار، ولاتردوه إلينا.. فنحن نعشق المساء والرمادى.. افتقدنا الدهشة حينما طالعتنا صوز الأطفال والرضع المصابين بالطلقات المطاطية. افتقدنا البراءة حينما رأينا العيون التى مازالت ـ رغم المدن المسيجة بالموت ـ ترى ما لانراه.. وتحلم بما لم نعد قادرين على الحلم به.

فاكتبوا الآن خلاصكم ولاتنتظرونا.. ارحلوا إلى مدن الحقيقة والفعل النبيل واتركونا.. أطلقوا الصباح من اقفاصنا ولاتمروا علينا.. نحن لم نعد نعيش.. لم نعد نصرخ أو نتألم.. فالحياة صارت عادة، الألم عادة.. الصراخ عادة.. والخوف والموت عادة.. فاطلقوا القنبلة ولاتنتظروا مخلصنا القبيح. اتركونا فى توابيتنا وتحركوا .. لاتقرءونا السلام. ولاتخجلوا منا. نحن مازلنا نريد أن نصفق لكم.. لكننا تعبنا ياأطفالنا العظام.

تعبنا.. لم يعد أمامنا غير انتظار مخلصنا الأمريكى.. نعرف أنه قاتلنا.. صانع صلباننا وصلبان كل الشعوب الحالمة بالانطلاق إلى فضاء الحرية.. لكننا نعشقه.. نعشق القبح والدمامة والقتلة، وها نحن على أول الطريق.. ننتظر بشارة مخلصنا.. معونة مخلصنا.. وصفعات مخلصنا.

فاحملوا عنا وزرنا حتى ننام.. قاتلوا نيابة عنا حتى لايلعننا التاريخ.. وإذا جاء مخلصنا.. فسوف نحدثه عنكم.. ونقرؤه السلام نيابة عنكم.. نسأله باسمكم إحساناً ورحمة.. فاتركونا وارحلوا.

واكتبوا الآن خلاصكم... ولاتنتظرونا.

لقد صرنا ـ فى انتظارنا لمخلصنا القبيح ـ مثل بحارة ألف ليلة وليلة الذين وقفوا على حافة الموت، عندما أطاحت الرياح العاتية والأمواج المدببة بسفينتهم، وفى لحظة اليأس والموت .. لحظة الغوص البطيء الدامى إلى الأعماق المظلمة، وجدوا صخرة كبيرة فى قلب الماء فاندفعوا إليها جميعاً. كانت تلك الصخرة أشبه بالمعجزة التى حددت حركتهم فى اتجاه واحد هو السكون.. والموت فوق الصخرة أفضل من الموت فى الأعماق. لم يعد الخروج من الملح واليود والزرقة اللا نهائية هو الاتجاه الصحيح والفعل الصحيح، لم يعد الوصول إلى اليابسة هو خط النجاة النهائى، وإنما أصبحت هذه الصخرة هى الخلاص الوقتى والحلم الآنى

والحركـة التي نشـاهدهـا دون أن نبدأ معهـا.. الشبكة التـي يسقط فيهـا السمان بعد رحلتـه الطويلة بحثاً عن الدفء.

استراح الجميع فرحين بخـلاصهم الوهمى الآمن.. وفجأة .. بدأت الصخـرة تغوص شيئاً فشيئاً فى الماء. لقد أكتشفـوا فى لحظة الرعب المداهـم ـ تلك اللحظة الضئيلـة التى لا يستطيع العقل المخدر بالأمـن الزائف إدراكها ـ إن تلك الصخرة ماهـى إلا سمكة كبيرة بدأت رحلة الأعماق عندما أشعلوا النار.

وقفـز الجميع فى محاولـة أخيرة غير محسـوبة للنجـاة. لكنهم كـانـوا يهربون مـن الموت إلى الموت.. لأنهم منذ اللحظة الأولى هربوا من الخلاص الحقيقـى لأنه يستتبع بالضرورة الحركة والوعى، إلى الخلاص الوهمى حيث يقوم الآخرون بالفعل نيابة عنا ونحن نندهش .. نصفق .. ونغنى .. لكننا أبداً لا نواجه الشمس .. وغرقوا جميعاً.

وحول المخلـص الأمريكى الـذى ننتظره دون أن ندرك أن الشيطـان قد أصبح يحكـم هذا العالم.. وثمن الخلاص الشيطانى ثمن بالغ الفداحة.. ودون أن ندرك أن ذلك المخلص يخفى أنيابـه الملوثة بـدماء العـالم الثالث، وأظـافره المغروسـة فى ظهور فقـراء العالم.. خلف قنـاعة الباسم دومـاً.. وأن اليد التى يمدها لنا كـانت تطبق قبل لحظات على عنـق الأطفال والنسوة العجائز، وسـوف تستحيل بعد لحظـات إلى سيف نارى ينغـرس فى أحشاء الخريطة العـربية فينفجر الرعـب والموت.. ولا خلاص .. حول هذا المخلـص الذى ننتظره سدى.. يقـدم لنا يسرى الجنـدى مسرحيـة اليهـودى التـائه (*) متتبعاً من خلال الشكل التسجيلى تفاصيل القضية الفلسطينية عبر سنوات الخواء والعجز المسكون بالـدهشة، راصداً موقف الصهيونية العالميـة ومحاولاتها الدائمـة فى لف خيـوطها حول القـوى الاستعمارية لتـدفع بها فى النهـاية لتوقيع وثيقـة زواج كاثولوكية.. ثـم ترتدى هذه الـوثيقة الزى العسكرى، وتدب بـأحذيتها الثقيلة فـوق الجسد الطفولى الحالم بمـدن لا تعرف الـدماء والموت الفجائى. يقـدم لنا يسرى الجندى رحلـة القضية الفلسفية من أول الـركض عبر الطرقـات المسكونة بالقتـل والتدمير، والوقوف تحت البـوابات العتيقة منتظريـن يسوع ليرفع هذه الصلبـان. إلى لحظة اكتشاف أن يسوع قد هاجـر من هذا العالم ولم يعد هناك غير الشيطان.. أن الطلقة التـى تتوهج عبر ظلمة هذا المدى الساكـن هى الخلاص الوحيد والفعـل الوحيد، فخبئوا خـراطيمكم أيها السادة.. وخبئوا عاركم ودعونا نرحل للأمام.

(*) كانت اليهودى التائه ستقدم على مسرح الحكيم تحت اسم السيرك الدولى عام ١٩٧٢ بطولة كرم مطاوع وعايدة عبد العزيز إخراج محمد صديق .. لكـن الرقابة أوقفتها ليلة البروفة الجنرال.. ولم تقدم المسرحية بعد ذلك إلا فى أغسطـس ١٩٨٤ عندما قدمتهـا فرقة بور سعيد المسرحيـة التابعة للثقافـة الجماهيرية من إخراج عباس أحمد.. وقد مثلت مصر فى مهرجان بغداد المسرحى عام ١٩٨٨ «فبراير» تحت اسم القضية ٨٨.

والمسرحية قسمان .. القسم الأول هو «سفر التاريخ وماقبل التاريخ» ويتكون من عشر لوحات تبدأ من رحلة الفتى سرحان بشارة سرحان إلى بوابة دمشق عبر كومة من الجثث والرماد والمنازل التى ضاقت بسكانيها .. فوقف الفتى يحاول أن يخبىء أحلامه البسيطة .. لقد وقف كل هذا الموت والدم بينه وبين تعاليم المسيح عن المحبة والعدل. دفعه هذا الانفصام الجنونى إلى انتظار المخلص فإذا به مازل يحمل صليبه فوق ظهره. فخرج سرحان من بوابات الانتظار إلى بوابات الوعى، ومن ثمَّ .. أطلق رصاصاته الخمس على روبرت كينيدى فى الذكرى الأولى للنكسة .. وعبر اللوحات العشر يرحل يسرى الجندى ممتطياً صهوة اللغة الشاعرية الجامحة عبر مساحات الجفاف، ولا تتوقف عند حدود نحت الكلمات والتراكيب اللغوية الواقفة فى ميادين اللا معنى والجمود، بقدر ماتحمل بين جمالياتها رموزها الفنية المتفجرة الحية، وتحاول أن تتجاوز هذا الواقع - ليس تجاوزاً هروبياً دون كيشوتياً - إلى المستقبل، يقول سارتر «فى كل كلمة أقولها ألتزم أكثر بهذا العالم، وأترفع عنه فى الوقت نفسه أكثر لأننى أتجاوزه نحو المستقبل.» هذا التجاوز الذى يعيد ترتيب وتفسير الوقائع التاريخية وتحريك الحروف المثقلة بكهنوت الوراقين، ومن ثم .. تحويل ماهو عادى ومألوف إلى دلالات لا تختبىء وراء جدار المبهم والغامض، بقدر ماتخترق البلادة بما تحمله من وعى وقدرة على الحركة ومواجهة الأوضاع المعكوسة والصور المزيفة بمهارة، فيومض البرق عبر هذا الفضاء الكابى.: فإذا كنا نرى العالم بعين واحدة لأن الأخرى قد أصابها العمى منذ زمن طويل. فإن هذه الدلالات لا تعيد الإبصار للعين المغلقة ، ولكنها تجعل العين المبصرة دائمة الدهشة، لا تتوقف أمام ماهو كائن بصرياً بقدر ما تتجاوزه إلى رموز ماينبغى أن يكون واقعياً.

اللوحة الأولى «مدخل رومانسى مبالغ فيه» وهى تبدأ بذلك السؤال الذى سيجعل النهر يرفض مجراه القديم ويضيق بضفتيه فينطلق إلى الغراء.. «أبى لماذا يفعلون ذلك..؟ ألا يؤمنون بالمسيح ..؟» ذلك السؤال الذى سيفك طلاسم المتاريس المغلقة. لقد خرج سرحان إلى الحياة ملفوفاً بتعاليم المسيح عن الحب والسلام والإنسان، عرف منذ اللحظة الأولى أنه آت ليخلص هذا العالم.. فما الذى يحدث الآن؟! ومن الذى فك عنه أرديته البسيطة وجعله عارياً وسط كل هذا الموت. لقد خرج الطفل سرحان فى جلبابه الأبيض - بقايا تعاليم المسيح - مع أبيه، فإذا بالموت والحرائق والجثث والدماء تغطى ملامح الأشياء. كان الموت الذى زرعه اليهود فى المدن الغربية ليجبروا أهلها على الرحيل، يسحبه الآن ويقاسمه عائلته وبيته.. كان الفرق بين الأبيض الذى يرتديه والأحمر الذى يزحف نحوه.. بين التعاليم التى ورثها عن آبائه وبين الموت الذى يرثه الآن.. فرقاً فادحاً.. أصبح فجأة فى منتصف المحيط والقارب الوحيد الذى سيحمله إلى الخلاص كان مثقوباً ومثقلاً بالموت. لقد رأى سرحان المسيح عند بوابة دمشق.. ولكن الشوك كان فوق رأسه لا يزال.. وجراحه على الصليب تنزف لا تزال.

سرحان: لماذا أنت جريح هكذا وحزين .. لاتملك أن تصنع شيئاً..؟
عندئذ أشار السيد بقرب منه فإذا صليبه..

همس قائلاً: إنى مازلت أحمله.. ثم أشار بعيداً..
فإذا هناك صليب خشبى آخر: قال: وهذا صليبك
صحت.. كيف يا أبى كيف.. أأحمل صليباً أنا أيضاً..
إننى أحتاج عونك يا أبى.. (صمت)
لم أجد سوى الحزن فى عينيه.. صحت وماذا بعد يا أبى.
استدار بعينيه إلى الأفق الرمادى وصمت.. صرخت:
ماذا بعد يا أبى
قال: أنا آت.. واختفى كل شىء ص ٧٥

لقد حمل سرحان صليبه ومضى عبر السنوات المنهكة والمدن المنكمشة تحت وطأة التجاعيد والشيخوخة، منتظراً ذلك الذى قال له أنا آت. يرحل سرحان دون أن يدرى أين يلقاه ليرفع عنه الصليب الذى منحه إياه، وتؤكد النسوة العجائز أن السيد سيأتى فى كل مكان، وأنه سيلقاه ويغسله من الرمادى والألم، ولكن تقفز إلى المسرح مجموعة من الفتيات الجميلات ليعلن أن السيد لن يعود. لقد جاء غريباً إلى هذا العالم، ويكون غريباً إن عاد ومصلوباً إلى الأبد فى عالم البغض والحماقة والرعب.. زمان اللعبة الأخيرة.. ويطاردن النسوة العجائز حتى يختفين. وإذا كانت النسوة العجائز هن ثقافة سرحان المتوارثة عبر الأيام البيضاء وأحلام الحب والوصايا العشر. فإن الفتيات هن ثقافة هذا العصر الدامى الذى يحكمه الشيطان، لم يعد هناك مخلص يستطيع أن يخترق السنوات الموبوءة، أو يعبر المدن والشوارع التى سدتها المنازل المنهارة وأكوام الجثث العارية، والأطفال الواقفون فوق أنقاض المذابح، لقد صارت رحلة سرحان الحامل صليبه الخشبى بحثاً عن العدل للإنسان، رحلة نحو انتحار العالم.

وفى اللوحة الثانية «صلاة ساذجة للشيطان غير الساذج» يتصاعد ايقاع الموت، يخلع سرحان رويداً رويداً ملامحه القديمة المصلوبة فوق أشجار الطفولة، يرتد إلى العالم القاحل مسكوناً بالمرحلة .. يدخل سرحان بشارة ـ عبر الحكايات القديمة والأساطير ـ إلى حافة هذا العالم الذى ابتكره الشيطان، وصاغ تفاصيله التى تحجب وجه الشمس الشيطان .. يتصاعد إيقاع الموت.. تبدأ الفتيات فى الرقص البطىء والغناء للشيطان:

الفتيات: بهذا المثل الجامح.. الفتى المنتظر عودة المسيح
حيث لا شىء فى الحقيقة لاسماء.
لا شىء سوى إلهنا المجيد ينتظر
كى يخرج فى لحظة بديعة.. يجدها العالم من وافر ظلمته
ليقود الجميع نحو أبدع النهايات الممكنة
فى أعظم العوالم الممكنة

عالم يحكمه الشيطان.
سافراً سافراً وبلا شريك
عالم سيدنا ومولانا فليتمجد ص ٧٦

لقد أدرك سرحان عبر اللوحة الأولى، أن تعاليم السيد مزقتها القنبلة ودفنتها تحت أنقاض البيوت، وطوحت بها الريح اليهودية، أدرك أن العجائز هن طقوس الموت اليومى الذى عليه أن يعيشه قانعاً راضياً بالميتافيزيقى، لقد عبر الطريق إلى القدس مرتدياً جلبابه الأبيض، حاملاً فوق ظهره تعاليمه البيضاء، فاكتشف فى لحظة الانفجار والرماد، أن العالم ملئ بالألوان الدامية التى تأخذ دوماً شكل المقبرة. وأدرك سرحان فى اللوحة الثانية أن السيد لن يأتى، وأنه سوف يظل حاملاً صليبه فى طرقات الموت والتشريد والطفولة الضائعة .. أكتشف أن الآتى سوف يرفعه فوق صليب أبدى ، ولن يخلصه إلا من بيته وأرضه وحياته، فبدأ رحلة الخلاص.

تبدأ اللوحة الثالثة «فاصل عن حادث قتل .. ووقائع أخرى» ومن خلال منولوج سرحان بإطلاق الرصاص على روبرت كينيدى فى الخامس من يونيو عام ١٩٦٨ . أطلق رصاصته الخمس فى نهاية مشهد طويل كالدهر، رأى فيه بلاده واقعة تحت الحصار، زاحفة بين الأنقاض.. تعيش رحلة الموت الدائم والقتل الذى صار عادة. ولم تكن تلك المرة الأولى التى ألتقى فيها سرحان بروبرت كنيدى. كانت المرة الأولى منذ عشرين عاماً عندما بدأت القوات البريطانية مغادرة فلسطين فى الرابع عشر من مايو عام ١٩٤٨ . ويبدأ الهجوم اليهودى للاستيلاء على القدس، وبدأت الهاجاناة الإسرائيلية فى محاصرة منازل الفلسطينيين، وإصدار الأوامر بمغادرتها قبل أن ينسفوها، فى محاولة لدفعهم إلى مصيرهم المجهول خارج بلادهم.

سرحان: وعندما أدركت أن أبى يهرول بنا .. وأنه خائف وفزع. أحسست فجأة أننى غادرت طفولتى إلى الأبد.. وأننى وحدى. لا أحد معى لا أحد وأن كل من حولى وحيد مثلى.. يخرج إلى وحده.

ولم يفارقنى هذا بعدها أبداً. ص ٧٧

فى تلك اللحظة وهم يهرولون إلى العراء بعيداً عن الوطن الذى صار موتاً، رأى سرحان روبرت كينيدى الذى كان يعمل وقتها مراسلاً لصحيفة بوسطن وهو يأمر المصور بالتقاط صورة لهم. وكانت المرة الثانية عندما أراه المسيح صليبة وبكى .. «رأيت الأمريكى هذه المرة وأنا على الصليب» ص ٧٨. فكان لأبد أن يعبر سرحان مساحة الطفولة البيضاء التى تحبو فوق كلمات العهد الجديد، غارقة فى بحيرة البكاء والحزن الطويل .. حالمة بالذى يأتى، كان لابدأن يصنع سرحان ـ عبر تلك المساحة ـ من خشب صليبة قنطرة يعبر فوقها نحو الضفة الأخرى، الضفة التى تشتعل فيها غابات الفعل النبيل بالفرح، والطيور التى تهاجر للبحر تحليقاً أو سقوطاً. للوطن أو للغربة.. فاعلة أو واقفة فوق قواميس التهجى باحثة عن علامات التشكيل والترقيم والهوية. ولكن.. كيف ظل سرحان ممتطياً ظهر هذه السنوات

العاجزة التى لاتلد إلا سنوات أكثر عجزاً؟! وكيف غادر سرحان طفولته إلى الأبد متعثراً فى جلبابه الأبيض عبر الصحراء؟! كيف أدرك أن الأشباح تنهض من مقابرها الآن؟ «لقد منى الكيان القومى الفلسطينى بالهزيمة وأصبح مجرد شبح، إلا أن هذا الشبح سوف يواصل مطاردة الذين انتصروا عليه والعالم أجمع، وسوف يكتشف من يؤمنون بعقيدة حابوكنسكى.. بيجن، وأولئك الذين يبدون أعجابهم بشارون وإيتان، لدهشتهم، أن الأشباح يمكن أن تكون أكثر خطورة من الكائنات المادية، إذ لايمكن ضرب الخيالات بالحصى.. وسوف تنهض الأشباح من مقابرها ولن تهدأ القومية الفلسطينية التى حاول البعض تدميرها مادياً، وحاول البعض الآخر تدميرها كفكرة، فالانتصارات المطلقة بهذا الحجم لم تعد ممكنة فى هذا العصر، ونحن لا نتوقع ونحن على أعتاب القرن الواحد والعشرين أن يقبل العالم المستنير زوال الأمة الفلسطينية.»(*)

إن رحلة الإدراك ومرحلة الوعى التى قفز إليها سرحان منذ أول الحلم حتى الرصاصات الخمس.. تبدأ منذ اللوحة الرابعة وحتى نهاية المسرحية.. تبدأ حاملة معها كل الأرقام والحقائق وشهود المرحلة، وتنتهى بأن تنبت للأيدى المقطوعة أصابع جديدة، وللوجوه المشوهة ملامح الأنبياء.. وللأرامل والثكالى أغنية للفرح.. وللرضع أيادٍ تحمل القنبلة، يعود بنا يسرى الجندى من خلال اللوحات التى لا تنعقد ولا تنحل بقدر ماتطرح القضية فى لحظات القسوة للمناقشة، بحيث لا نتوقف أمام كلمات مكتوبة تفتقد علاقاتها الجدلية بالواقع الساخن، بقدر مانتحرك مع الكلمات الحية القادرة على تحريك مساحات الوعى والفعل «إن مايجعل أدباً ما أدباً حياً، فى أيامنا الراهنة، هى قدرته على عرض المشكلات للمناقشة، فالأدب الذى لا يعرض المشكلات للمناقشة يفقد كل معنى. إن الناس الذين يتجون مثل هذا الأدب ــ الذى لا يعرض للمناقشة ـ قد يؤمنون ولمدة طويلة أن خلاص العالم سيتحقق، لكنهم سيرون فى النهاية، خيبة توقعاتهم. سوف يصبحون مثل الذبابة التى تحسب نفسها سائقة عربة لا لشىء إلا أنها تلسع الخيول الأربعة من حين لحين لسعات غير مؤذية»(**) ومن هنا فإن يسرى الجندى عبر تلك اللوحات الباقية لايقدم لنا دراما تتصاعد حتى تصل إلى الذروة، لكنه يقدم لنا القضية من خلال الجمل ذات الإيقاع السريع المحلقة فى فضاء لا يحده ضباب أو غيم، ومن خلال الأرقام والوثائق والشهادات والتى تصبح مثل النصل المحمى الممتد إلى أعيننا، فلا يصبح هو ولا نصبح نحن مثل تلك الذبابة. وإنما ننظر مباشرة إلى فوهة البركان الذى سيثور عما قليل ولن ينجينا العدو أو الاختباء خلف الأشجار.

(*) ميرون بنفينيستى ـ السياسات الإسرائيلية فى الضفة الغربية ـ الهيئة العامة للإستعلامات.

(**) جورج برانديز ـ محاضرة افتتاحية ـ نظرية المسرح الحديث تقديم إريك بنتلى.

اللوحة الرابعة «بداية صاخبة.. لحلم الفتى» وهى تبدأ بإنشاد فقرات من إنجيل متى فى الظلام، عن الحروب والمجاعات والأوبئة التى ستأتى، وعن ابن الإنسان الذى سيأتى على سحاب السماء بقوة ومجد كثير. وعندما يضاء المسرح نجد أننا أمام مجموعة من الناس فى ملابس مختلفة ومنشدين فى زى دينى مع آلات موسيقية.. وأقنعة معلقة على المؤخرة وعلى جوانب المسرح.. ومنصة قضاء خالية.. امرأة ملثمة تلتف فى عباءة كبيرة، تحدق فيما يجرى ضامة العباءة حول جسمها فى خشونة وتظل صامتة مكانها حتى نهاية القسم الأول.. يدخل سرحان وهو يحمل صليباً خشبياً يضعه على الأرض ويستند عليه فى تعب، ثم تسمع دقات قوية.. وندخل إلى المحاكمة المجهولة التى تبدأ وتنتهى دون قاضى، محكمة يتأرجح فيها العدل والجنون.

الجميع : من المقابر من بين الأوراق الصفر
من الأزقة والجحور
من السجون والقصور والمواخير
من هذا ومن ذاك كله.. ستضم تلك المحكمة
ولقد قيل لنا بأنها ستكون محاكمة كبرى
لكنا والحق يقال لاندرى لما كانت هذى الكبرى..
فى هذه المحكمة المجهولة لم يخبرنا أحد. لم نعرف

هذه هى المحكمة التى يرتدون فيها أقنعة المجانين ويغنون للعدل والشمس الحلوة التى كشفت عورتها من أجل العدل.. المحكمة التى يفكرون فيها بمؤخراتهم التى تنكشف أمام المشاهدين.. محكمة المجانين والمهرجين واللصوص والقوادين وكهان الكلمات العريانة. المحكمة التى تستمر حتى نهاية القسم الأول بهبوط المخلص الجديد.. إن هذه المحكمة هى إحدى محطات الوعى عند سرحان.. يكتشف فيها ـ وهو بين حد الإغماء واليقظة ـ أن الظلم عدل والعدل ظلم. إن كل من فى هذه القاعة هم القضاة والشهود والمتهمون فى ذات اللحظة. أن العبث له أيضاً قوانينه التى تحكمه وعاشها دون أن يدرك تفاصيلها المعنة فى الظلمة. وهاهو واقف بين بين حاملاً صليبه.. منتظراً أن تلتف الكلمات المعنى الواحد على عنق الظلم، أو تصرع الكلمات الحقيقة قواميس الزيف والطغيان. ولكن الكلمات ـ يدرك الآن رويداً رويداً ـ ملساء لايستطيع الصعود فوقها إلى صيغ الفعل والدهشة. أن الكلمات ـ فى يد هذا العالم ـ منطقة انتحار مغناطيسية تجذب فى نعومة هموم وأوجاع الواقفين على شواطىء العجز والانتظار اللامعنى فينامون فى هدوء.. وتستمر الحياة أيضاً فى هدوء.

هذه المحكمة ـ العالم الذى يدخله سرحان منهكاً متعباً يلف جسده الدامى صقيع لا نهاية له.. لا شىء يستند عليه لحظة الدوار غير صليبه، لا وجه يرفع عنه هذا العراء الشوكى غير وجه الوطن المصلوب الذى يلوح عبر زجاجية هذا الزمن الردىء.. لا خيط يعبر فوقه مساحة الجحيم غير وعيه.. ولا صوت يخرجه من رئة الأرض ويدخله حنجرة هذا الفضاء اللا متناهى،

غير فعله الـذى ينبض الآن واهناً.. يقـف الآن سرحان فى أولى محطات الـوعى، تسرى فى عروقه ملامـح الوطن البعيـد القريب.. مغمـض العينين يقف الآن مـابين الحلم واليقظة.. ويـدخل الآن سرحان محطته الثانية خارجاً من الحلم بنصف عين ونصف حركة.

فى اللوحـة الخامسة «هبوط اليهـودى التائه» تتحدد أطراف القضيـة الثلاثة التـى ستطرح تلك الرحلة أمام هـذا العالم، وقبل أن تتحرك باتجاه محطات الوصول.. يـدخل المحكمة إسحق القديـم.. ذلك اليهودى التـائه منذ ألفى عام، ووسـط تصفيق وإعجاب ودهشـة الحاضرين، يبدأ فى تقديم فاصـل من ألعاب الحواة التى يتقنها.. مدخله المدهش إلى هـذا العالم ـ ثم يلقى بأدواته بعيـداً معلناً أن هذا آخر عهده بـألعاب الحواه، وأنه بمجيئه إلى هذه المحكمـة قد أغلق هذا الجيب إلى الأبـد. يدرك أنه يدخل لعبـة جديدة تختلف أدواتها عن تلـك الأدوات البدائية التى كـان يتقنها.. لعبـة أدواتها الكلمات والتى أيضاً يتقنهـا، فإن كـانت مأسـاته وضيـاعه فى الأرض قـد بدأت بتلـك الكلمة التـى أطلقها وراء يسـوع.. فـإن وجوده وانتصـاره وجرائمـه، ستحققها الآن الكلمات وتجملها الكلمات، إن تلـك اللعبة التى يدخلها إسحق هـى لعبة هذا الزمن الممـرور.. زمن الحق الضائع خلف نفـايات الكلمات.. اللعبة التى يستطيـع من خلالها إعادة تـرتيب وتلويـن الأمكنة وتسييجها بـالكلمات الشائكـة، أو إطلاقها عبر غفـوة العالم إلى حضن الكلمات المأجورة.. لـذلك، فهو يضع يده فى تلـك اللحظة أمام المشاهديـن ـ فى ذلك الجيب الصغير جداً والذى يرقـد فيه تاريخ العالم.. سوف يخرجه مناديـل ملونة لا نهاية لها.. ثم يخرجه ثـانية مخلصين وقتلـة وقتلى.. تواريـخ مفقودة وتواريـخ مصنوعـة ببراعة.. يخرجـه أفيالاً وقردة.. كل مدهـش وعجيب ومثير. إن إسحق يستطيع ـ بمهارة تأخذ شكـل الضحية ـ إعادة صياغـة تاريخ العـالم فى جملة واحدة يحملهـا فوق ظهره، فيثير ـ رغـم رحلته الدمـوية ـ الـرثاء والدموع.. وعنـدما يغرس بسكينة فى أوردة الأرض فتسكـن الثكالى والأرامل واليتامـى.. يصفق له المشاهدون ثم يغسلون يديه من الدم والغبار.. ويمنحونه النقود لقاء براعته.

وهاهو إسحق لاكيـديون أو لاكوديم بالعبرية، يروى لتلك المحكمـة الكبرى حكايته التى بدأت منذ ألفى عام. لقـد ولد مع المسيح وربما فى يوم واحد، لتبدأ جدليـة العلاقة مابين الخير والشر.. وإذا كان المسيـح قد اختفى، فإن إسحـق مازال حياً يجوب الأرض.. الحق الساكـن والبـاطل المتحـرك. العلاقـة الأزلية المتحـركة عبر مسـاحة الصراع أمـاماً أو وراء.. انتصـاراً أو انهزامـاً.. ولا تنتهى أبـداً. ولـد اسحق مـع المسيـح، وكان يعمـل فى ديـوان القدس أو محكمـة العـدل، حيث اقتيـد إليها المسيـح وحكم عليـه بالصلـب.. وبينما يمضى نحـو مصيره بهدوء شديد وتثاقل حزين.. صاح به إسحق غـاضباً.. لماذا تتلكأ؟! اسرع يا يسوع، فنظر إليه وقال له أنا ماض «ثـم أردف حكمه الرهيب هذا، أردف قـائلاً: لكنك باق حتى أعـود يا إسحق» ص ٨١. فبدأت مـأساته بتلـك الكلمات التى أطلقها وراء يسـوع بحكم وظيفته وعليـه أن يستبعد مملكته الكاذبة بالكلمة مرة أخرى، بعد أن ظل يجوب الأرض كلها.

إسحق : من يومها وأنا أجول العالم

إسحق : من يومها وأنا أجول العالم
أجول أجول بلا توقف فى انتظار أن يعود.
وعلى هذا الأساس يا أعزائى جئت إلى هذه المحكمة
أعنى باعتبارى رجلاً ينتظر يسوع.
شأنى فى ذلك شأن هذا الفلسطينى هناك
سرحان بشارة سرحان هذا الفتى المستغرق فى صلاته.
المنتظر لعودة المسيح كما سيتضح ص ٨١.

إن إسحق ينتظر أيضاً مخلّصه، ولكن هناك فرق مثل حد المقصلة مابين المخلصين مابين الإرث القديم بتعاليمه وصليبه وعذابه، وبين الإرث العصرى.. الكلمات الأنثى التى ترقص فوق حافة الموت فنتابعها ولا نستطيع رؤية الجثث. لقد بدأ إسحق حكايته لكنها لم تنته بعد، فمن أين تبدأ المحكمة؟! من قابيل وأوزوريس.. المسيح والحسين.. جيفارا ومارتن لوثر كنج.. من القيد فى الأعناق والدم المراق كل يوم.. من القهر الزاحف فى كل الاتجاهات.. أم من الحمق والمهانة والتواطؤ المجنون ضد البشر؟! من أين تبدأ المحكمة؟! إن إسحق لايمكن أن يبدأ من مشكلات العالم.. ولايمكن أن يتوقف أمام هذه التفاصيل التى يرسمها هو نفسه عبر رحلته الطويلة.. هو الآن يريد أن تتوقف المحكمة أمام قضيته التى حددها أو اللعبة التى بدأها وبعد أن تحددت أطرافها.. المخلص الذى سيأتى بعد قليل.. وسرحان بشارة.. وإسحق.. الأطرافة الثلاثة التى ستدخل منطقة الصراع وتنسج خيوط المرحلة.. وحتى يأتى هذا المخلص، يدعوهم إسحق الذى يحرك الدمى حتى هذه اللحظة فى رقعة المحكمة ـ أن يستمعوا إلى مايدور داخل نفس سرحان الملتف بصمته.. المتكىء على عذابه.. النائم فوق الشوك.

اللوحة السادسة «فاصل قصير عن الفتى ــ والتباس» وفيها يزاوج يسرى الجندى بين سرحان والمسيح.. كلا الاثنين كان يؤمن بالعدل للإنسان.. وكل الاثنين مازال يحمل صليبه. وإن كان أحدهما ينتظر الآخر ليرفع عنه صليبه، فإن الثانى قد حمل صليبه ورحل تاركاً العالم للشيطان. وإذا كان الأول قد أسلمه العالم الحديث للصلب وأطلق سراح إسحق، فإن الثانى قد أسلمه العالم القديم ـ بيلاطس الرومانى ــ إلى الصلب وأطلق سراح باراباس قاطع الطريق. لقد أسلم العالم الحق إلى الصلب وأطلق سراح الشر، والذى يتيح له مساحة كبيرة من الحركة، وقدرة فائقة فى اغتصاب الملكوت وعبور بحار الدم بسعادة بالغة.. يزاوج يسرى الجندى مابين المصلوبين والذى سيتحرك أحدهما فى النهاية مخترقاً تراتيل حزنه الطويل وعذابه السيزيفى. بين المسيح فى إنجيل متى.. وبين سرحان فى اليهودى التائه.

سرحان : بعدها غادرت فلسطين أرضى إلى باسادينا بأمريكا
وحين ألقيت بنظرة أخيرة على جدران المدينة
أحسست أننى على العراء مقدم
وأن صقيعاً لا نهاية له يحتوينى..

وفى قلبى سقط يتم الزمان كله.
وحزن فادح كالموت

إنشـــاد : «فقال لهم نفسى حزينة جداً حتى الموت»

سرحان : حينما دفعوا بى خارج مدينتىَ.. خارج طفولتى.
خارج نفسي..
وعرفت أنه خلى بينى وبين الظلمة والعراء
وأننى على الصليب وحدى
منكراً مهيناً.

إنشـــاد : «ويصقـوا عليـه.. وأخـذوا القصبـة وضربـوه على رأسـه .. وبعـدمـا استهزأوا به.. نزعوا عنه الرداء وألبسوه ثيابه ومضوا به إلى الصلب».

سرحان : وبدا العالم لى وأنا ابن العاشرة
حشداً من الأخطاء الرهيبة ولا حل معه
وليس هناك من يحمى الإنسان فيه
وتمنيت أن أموت.
حين بدا أن الله نفسه قد أدار وجهه .

إنشاد : وفى الساعة التاسعة صرخ يسوع بصوت عظيم قائلاً:
إلهى ـ إلهى ـ لماذا تركتنى ص ٨٣.

لقـد داست أقـدام الفيلة أحـلام الأثنين، وسقـط قوس قـزح رمـادياً إلى حـافة البحـر، «وتخرتـت» العالم. دفعـوا بهما إلى مدن الموت والظلمـة والعـراء، حيث تقفـز حولهما أحـلام المقتولين مـن قبل دونما ثمـن.. ولا شيء يحرك هـذا السكون غير رتـابة الصـوت الوحيـد.. صوت العويل والبكـاء. لقد وقفا على مشارف المثالية منتظريـن أن يهبط طائر العدل دون أن يدركـا أن مئات البنادق المشرعـة، سوف تنطلق فى لحظـة واحدة فيتنـاثر ريشه الجميـل فوق الأرض.. ولا يحلق فوق رأسيهما سوى الغربان. لقد غسل هـذا العالم الخرتيت يديه من الدم واستراح. فعليـك أنت وحـدك أن تحدد أى الموتين تختار؟!! إن يسرى الجنـدى هنـا يرصـد سرحان من خلال آلاف الخيوط المتشابكة والتى تشكل فى مجملها ملامح المرخلة.. فسرحان ليس نباتـاً شيطانياً ينبت فى الصحراء ويمـوت فى الصحراء، لكنه شجيرة داخل هـذه الغابة الكثيفة المتوحشة والتى تحدد حركته وتعيـد تشكيل ملامحه عبر درجات الحرارة التى تتفاوت فى الفصـول الأربعة، وعبر تضـاريس الليـل والنهار.. السكـون والضجيج «إن الإنسـان فى حـالة العـزلة، غير جـديـر بالـدراما، إذ لا يمكـن إحداث فـن أدبـى فى عزل الـوجود عـن الإنسان».(*)

(*) سويسيولوجية الدراما الحديثة ـ جورج لوكاتش.

فهذا العزل سوف يجعل منه إنساناً كهفياً يرسم صور الكائنات ليس في محاولة للتوقف أمام تفاصيلها ومن ثم الوصول إلى دلالتها وكينونتها. لكنه يرسمها درءاً لخطرها فقط. وبالتالي يظل متوقفاً عند حدود المبهم والغامض متحركاً داخل منطقة «طوطمية» محدودة. لكنه في علاقته بالوجود الإنساني يستطيع وعبر مساحات ـ كبرت أم صغرت ـ أن يفك طلاسم الكون.. يكتسب وعيه الذي يخرجه من حالة الميتافيريقي وحالة التخدير. سرحان يدرك الآن ـ بعد تلك الرحلة ـ أن الأقدام قد داست فرحته ودهشته بالأشياء واللون، وأنه ليس هناك من يحمي الإنسان غير نفسه، ولكن هذا الإدراك والذي لم يصل بعد إلى حد الوعي، قد دفع به يأساً إلى تمنى الموت.. والذي سيعرف بعد قليل أن هذا الموت يجب أن يتحرك نحو الضفة الأخرى حيث القتلة واللصوص والقوادين.

وها هما الاثنان ـ سرحان والمسيح ـ قد وصلا إلى شرنقة الصراخ بعد أن أدار الله وجهه، ويتقدم مهرج، في ملابس رومانية صارخاً معترضاً على اتهامه.. إنه بيلاطس الحاكم الروماني لفلسطين، يعلن أنه قد أسلم المسيح للصلب لكن بعد أن أدانه الجميع، وبعد أن غسل يديه أمامهم، وأعلنهم أنه برىء من دمه، وأطلق سراح اللص باراباس لأنهم طلبوا منه ذلك. وعندما يواجه بيلاطس بثورة عارمة، يحاول إسحق تحريك الدمى إلى حد الرؤية الآخر، ولكن الثورة تزداد في مواجهة هذا الروماني. فيحاول إعادة ترتيب الخيوط مرة أخرى ثم يجدلها مرات ومرات، حتى لايعرف الجميع أي خيط يقود إلى الحقيقة، إلا الخيط الذى يريد إظهاره إسحق بنفسه. إنه يدافع عن بيلاطس الآن، فكيف له أن يعرف أن الواقف بين يديه هو المسيح نفسه. لقد كان الأنبياء والدجالون كثيرين في ذلك الوقت، ففي كل صباح يولد نبي ومشعوذ.. ثم وهذا هو المهم ـ الذى يريد إسحق التأكيد عليه ـ لو أطلق بيلاطس سراح المسيح ولم يسلمه إلى الصلب. لما تمت مشيئة الله بأن يكون المسيح على الصليب مخلصاً.

ويصمت الجميع تماماً. فيبدأ إسحق في لف الخيوط رويداً رويداً حتى تصل إلى عنق سرحان، ويطلق الكلمات حتى تسكن صدر هذا الفتى المنتظر للعدل... قد يكون المذنب بيلاطس، أو الرومان كلهم.. قد تكون فلسطين ـ قد يكون يهوذا هو المذنب أو اليهود كلهم.. قد يكون المسيح نفسه مذنباً، أو أن فكرة المخلص نفسها لم تعد تتواءم مع هذا العالم. بل قد يكون سرحان هو القاتل لا القتيل.

سرحان : وأي قانون هذا الذى أكون معه أنا المذنب..
أي قانون يدينني لأنني ضيعت.
أي قانون يدينني لأن عالماً بأكمله قد صار ضدى
أنكرني وهزأ بي.
في عراء من اللامبالاة واللا أمل واللاقيمة..
إسحق : قانون العالم
قانون العالم ربما يعنى ذلك تماماً.
وإلا فلتخبرني بشيء واضح محدد لا يأتيه الباطل من خلف أو أمام.
به قطعت في قضيتك! ص ٨٥.

هذا هو المنطق الذى يعرفون كيف يفخخون بـه المناطق الآمنة، والمصيدة التـى يدفعون إليها المنتظرين حركة ميزان العدل الهابط أبـداً.. منطقة أن تكون الأكثر قوة والأكثـر امتلاكاً للحياة.. الأكثـر عنفاً ودمويـة ونعومـة فى ذات الوقت.. فهـا هو قد صـار فوق صليبـة أمام هؤلاء الشهـود مذنبـاً، بينما يهتفون لإسحق الحكيـم المعذب الجوال ودون أن يفهمـوا شيئاً. فالظلـم عدل والعدل ظلم، والأوراق الثـلاثة تتحرك بخفـة زائدة ومهارة فائقة فـوق مائدة العالم، ورغـم أن المشاهـدين يتـابعون لعبـة التحريـك بعيون واسعـة، إلا أنهم فى النهايـة قد افتقدوا القدرة على معرفة تحت أى الأوراق الثلاثة يـرقد الحق الضائع.. يكتشف المشاهدون وهم على حدود الدهشة، أنهم قد شاركـوا فى خداع أنفسهم بسعادة وتصفيق حماسى. ورغم هذا الاكتشـاف المثير للأسـى، فإنهم يعشقون هـذه المشاهدة وتظـل حركتهـم محددة فقط فى حـركـة الأوراق الثـلاث، وتظـل عيـونهم تحملـق فى اتجاه واحـد هـو مجال هـذه الحركـة المغناطيسية.. لأنهم ببساطة شديدة يصرون على لعب دور الرجل الشريف، والذى يصبح فى هذه الحالة شرفاً خارجاً من بكارة القرى إلى وحشية ودموية المدن، فتدوسه العربات المسرعة والأقدام العابرة تفاصيل الأسى واللهب والقهر اليومى.

فى اللوحة السابعـة «من يقوم بدور الأبلة» نعود إلى بداية اللعبـة، حيث صارت الخريطة العربيـة قطعة من الجبن تتنـازعها الفئران وتلتهمهـا حتى الفتات المتنـاثر فوق ساق الـرجل العربى، المتمدد تحت وطأة الظهيرة والصحراء معطياً ظهره للعالم، مديراً وجهه الحالم الساكن للعراء.. لقدكان الشريف حسين أمير مكـة يحلم بالخلافة، فركب لورنس الضـابط البريطانى الموفد إلى العرب هذا الحلم ليصل إلى حدود الأرض المشتهاة.. وعدة الشريف حسين ـ تحت وطأة الحلم بمسـاعدته فى التخلص من الطرابيـش التركية، فنقله لورانس العـرب من جيب التركى المريـض إلى جيب صاحبـة الجلالة. وفى تلك اللحظة التـى كان فيها أمير مكـة ممتطياً حلمه الفردى بالخلافة دون أن يعى أنه يعدو فوق الـرمال المتحركة ويغوص شيئاً فشيئاً. كان الحلم أمـامه بعيداً عـالياً.. وخلفه مصيـدة الموت.. فى تلك اللحظـة كان «سايكـس وبيكو» يقتسمان الخريطة العـربية حتى اختفـت تماماً، فيما عـدا الجزء الخاص بفلسطين.. وبينما يتبادل الرجلان الأنخاب، كان هناك طرف ثالث يدخل اللعبة.. طرف كان الحلفاء يحتاجون إليه فى مواجهة المحور.. ومـن ثم.. حصل اليهود على وعد بلفور، وبينما كـان الألمان يحرقون اليهود فى الأفران، كان إيخمان الـوزير النازى يوافـق على ترحيل مليون يهودى أصحـاء منتخبين من مجموع اليهود المعـدين للأفران لترحيلهـم إلى فلسطين، لقد لعب الجميع مـع اليهود، ولعب اليهود مع الجميـع، بينما العرب يلعبون وحدهم وهـم لايدركون حتى حـدود اللعبة، فظلوا يخسرون ويخسرون دون محاولة تحريك مساحة اللعبة أو التوقف أمام تفاصيلها الدامية.

هـرتـزل : وتقدمت فرنسا .. وغيرها.. ولعبنا مع الجميع
وهذا ما فعلوه أيضاً.
لعبوا مع الجميع .. هذا ما فعلته أيضاً
لعبوا مع الجميع.. هذا مافعلته إنجلترا..

مافعلته تركيا.
مافعله النازى.. مافعلوه جميعاً.
(يضرب الأرض بعصاه ضاحكاً)
أما العرب فقد لعبوا وحدهم..
دور الرجل الحر..
الرجل المرتبط بوعده حتى الموت.
دور الذى لا يصلح للبقاء.
دور الأبله.
راجعوا ص ۲۹۱ «دولة اليهود» ص ۸۸

هذا هو قانون العالم وقانون اللعبة، والذى لا يسمح إلا بوجود دورين فقط، أحدهما هو دور الأبله والذى ظل العرب يلعبونه لفترة طويلة، لأن من يلعب هذا الدور عليه أن يظل منتظراً من يسند إليه دوراً آخر أو يخرجه من فوق الحلبة. وها هو إسحق فى اللوحة الثامنة «الفلسفة الإسحاقية» يقدم لنا فلسفته حيث العالم خليط من الرعب والفوضى، وأن عالم ماقبل التاريخ ـ عالم التوحش والموت المباغت ـ لم يبرحنا حتى هذه الساعة، وتضىء مؤخرة المسرح بستارتى عرض إحداهما تعرض صوراً لصراع الوحوش المنقرضة، بينما الأخرى تعرض صور الصراع الدامى فى مناطق العالم المختلفة فيتنام ـ فلسطين.. أنجولا. هذا العالم الملىء بالدماء والدموع والأخطاء والتوحش والاستسلام الأبله والآمال الفارغة، ومن هنا فإن إسحق ـ يعلن الآن ـ أنه يمجد كل من مارس اللعبة دون أقنعه بدءاً من قابيل حتى الحجاج الثقفى وهتلر. ويصرخ سرحان منادياً المسيح ليأتى بالعدل والنور لينتهى كل ذلك دون جدوى.

وهاهو إسحق يعرى وجهه الآن ويدخل اللعبة دون أقنعة، مؤكداً للجميع أن المسيح لن يأتى، لأنه لو جاء فسوف يوضع فى إحدى المصحات العقلية مصاباً بانفصام الشخصية، وعدم القدرة على التكيف مع الواقع، أو يلقى به وسط المخمورين فى أقسام البوليس. لقد لاحت الفرصة أمام إسحق ليلعب دوره دون أقنعة فألقى بأدوات الحواة ويعلق الآن نجمة داود فوق صدره. إن مساحة الحركة عند سرحان ومساحة الوعى الواقف على مشارفها، قد سمحت لإسحق أن يتحرك فى كل الاتجاهات محطماً كل المرايا، واقفاً وحده فوق المسرح تحت بقعة الضوء، مستمتعاً بالتصفيق .. لأن سرحان حتى هذه اللحظة اختار أن يشاهد الأحداث من وراء الكواليس، وهو إن تحرك، فإنما يتحرك مللاً من طول الانتظار.. حركة فى ذات المكان خوفاً من تيبس الأوردة، ثم يعود إلى حالته الأولى. بينما إسحق يؤدى دوره بمهارة ويضيف إليه كلما دعت ظروف الحركة وسكون المشاهدين. بل إنه ـ فى معظم الأوقات يحاول أن يدفع بالمشاهدين ليؤدوا الأدوار الهامشية والتى يحددها أو تحددها حركة إسحق نفسه، فيصير وحده المدرك لدلالات ورموز تلك اللعبة، والقادر على إنهاء اللعبة فى اللحظة التى يريدها.

إسحق : اختياري جعل منى لك خصماً.. فطريقى أن أنهش أمسك وغدك..
طريقى أن أسرق نورك لأضيء ظلمة أيامى.. أن تمتد يدى إلى كل ماله قيمة ومعنى لديك.. بذلك أجد خلاصي.. خلاصى لدى من لا يعرف خلاصه ـ ذاك هو قانون العالم خلاصى لدى من لا يعرف خلاصه، من يرقد فى انتظار يسوع.

فالجميع فى هذه المحكمة ينتظرون أن يأتى المسيح «على سحاب السماء بقوة ومجد كثير» ولكن الذى يأتى هو مسيح إسحق.. مسيح هذا العصر الحقيقى القادر والذى يدخل موكبه الآن. فى اللوحة التاسعة «المسيح يهبط» يدخل المسيح محمولاً فوق محفة مكتوب عليها المسيح الأمريكى الجميل الوجه.. وهو بالغ الوسامة والرقة، على رأسه غار الشوك من الذهب.. ويمقدم المسيح يصاب سرحان بالفزع والرعب.. ليس هذا أباه الذى ينتظره.. ليس هذا مخلصه القادم عبر سنوات الموت والرمادة ليرفع عنه صليبه.. لقد انتحرت الآن تحت قدميه كل سنوات الانتظار، وشنقت نفسها أمام عينيه الأيام الحبلى بالخلاص. والمسيح يدعوه للاقتراب منه لأنه قد جاء من أجله، رافضاً نصيحة إسحق أن يمارس اللعبة بوضوح فلم تعد ألعاب الحواة مجدية، ولكن كل يلعب بطريقته الخاصة، وكل يركض فى طريقه المفضى إلى المدن المفتوحة انتظاراً لمقدمه السعيد.. فتمد أذرعها وتفقأ عينيها بسيف الوهم والخرافة. يعلن المسيح الآن أنه قادم من أجل السلام الدائم والرخاء الدائم. من أجل قضية سرحان، فلتبدأ المحكمة حتى يضيء وجه الحرية والعدل.

فى اللوحة العاشرة «ختام القسم الأول» تعلن المجموعة انتهاء القسم الأول بقدوم المخلص الأمريكى، حيث تبدأ لعبة جديدة أخطر من رؤيا إسحق السوداء العدمية، وإن كانت رؤيا إسحق ليست عدمية على الإطلاق وإلا كانت النتيجة التى وصل إليها ـ واقعياً أو دراميا ـ هى بالضرورة نتيجة عدمية. ولكن إسحق يدرك منذ اللحظة الأولى قانون اللعبة، ويعرف كيف يخرج من دوائر الحيل القديمة إلى دوائر الرعب والمباغتة.. يدرك إسحق منذ بداية الرحلة أن عليه أن يغير من ملامح الطريق حتى لا يدركه الآخرون. أن عليه أن يصل إلى أبعد نقطة ممكنة دون أن يستريح لحظة واحدة، لذلك يخرج من عباءة الحواة والدهشة، إلى فضاء المكاشفة وخلع الأقنعة. يدرك أن الآخرين لابد وأن يلعبوا معه ـ سواء شاءوا أم أبوا ـ فقانون العالم يحتم ذلك. وفى نهاية اللوحة تعلن المجموعة أن هذه المسرحية لاتتحدث عن مأساة فلسطين فلا توجد مأساة بهذا الاسم. ولكن المسرحية تتحدث عن مأساة الإنسان. وهذا يعنى ببساطة ووضوح أن الاختباء داخل كهوف الأنا فى هذا الزمان درب من الانتحار الجبرى البطىء.. استسلام إرادى للقهر الذى سوف يدركك لا محالة، حتى لو أغلقت مداخل هذه الكهوف بالطلاسم وتعاويذ السلام والحياد والعزلة الآمنة.. القضية ببساطة أن تتحرك بعيداً عن مناطق الخفافيش.. إما أن تكون مع الإنسان.. مع نفسك، أو تكون ضده وضد نفسك ومستقبلك. عليك أن تختار فكل السبل دون ذلك مغلقة.. وينتهى القسم الأول.



يبدأ القسم الثانى وهو سفر الطاعـون والذئ يبتعد عن فضاء الشاعرية والكلمات الحبلى بالإيقاع والتشكيـل والألوان والنار، مقترباً من الكلمات الحادة المباشرة والتـى تسقط إحدى ساقيها فى بحيرة الجفاف، لأن هذا القسم يتعامل مـع الوثائق والأرقام التى تقفز فوق منطقة الصياغـات المرهفة حـادة كالسكين، مشكلة منطقـة تقترب من التحليـل السياسـى، والذى يتحول إلى سيف من الوعى يحمله سرحان بشـارة قاطعاً مصيدة الإرث القديم. المواجهة هنا تصبح مابين المخلص الأمـريكى وحريته الزائفة وبين الثورة التـى تشتعل الآن وتجتاح برودة تمثال الحرية، فالثورة هـى الطاعون الذى يدخل الآن جسد هذا العـالم حتى يستحيل إلى وباء يجتاح المعونة الأمريكية والخلاص الأمريكى. ومـن هنا، فإن تحديد هذا الصراع ـ وصولاً إلى الحتمية التاريخيـة ـ يحتاج إلى لغة واضحة لاتـرتدى الأقنعة ولا تغسل وجههـا فى نفس النهر مرتين، يحتاج إلى الوثائق التى تخترق دروع وتروس العواطـف المتوقفة عن حدود التأثر وربما البكاء ثـم الهدوء الأبدى. حقيقة فـإن الأرقام فى هذا الجزء تشكـل منطقة واسعة بعيـدة عن النهـر. منطقـة قد تحاصر القـارىء وتضيـق على عنقـه حتى حـدود الـدوار. إلا أنها فى ذات الوقت تطرح القضية بشكلٍ لايدخل دائرة التأويل والترجيح واجتهادات التفسير والتعليق. بحيث يصبح الخيار واضحاً.. مع من؟! وضد مـن؟! لقد أصبحت الطرق واضحة بعلاماتها الإرشاديـة الفسفورية. وعليـك أن تختار بمحض إرادتـك أى الطرق ستقودك إلى النهـاية.. النهر أم الصحـراء. الخلاص أم الموت وهماً. تترك عواطفك عند أول الطـريق وترحـل فوق العقل والمعرفة.

فعندما نتوقف أمام العالم، لايعنى ذلك بالضرورة أننا نكتفى بتسجيل صورة فوتوغرافية ثابتة تحدد الوقائع والتفاصيل، ومن ثم تدخل ألبوم الزمن الراكد. ولكن يعنى أن علينا بداية أن نحدد زوايا اللقطة. ثانيا تقديم هذه اللقطة من خلال رؤية شمولية تستوعب بداية ـ وعبر التواريخ القديمة ـ هذه التفاصيل، ثم تعيـد تفسيرها طبقاً للموقف الفكرى بعيداً عن النظرة الآحادية أو الحيادية. حقيقة لن نستطيع من خلال هذا التفسير أن نسقط التماثيل مرة واحدة، أو بصرخة وحدة مثـل أبطال الأساطير. لكننا نستطيع إحـداث نوع من الزلزال ــ بمشاركة الآخـرين وبعـد تحريك مسـاحة الـوعى لـديهم ــ يهزها رويـداً رويداً فتسقـط كل التماثيـل والأشياء الفـاسدة. وهـذا مايحدث فى القسـم الثانـى، فإن سرحـان يكتشف ونكتشـف معه جذور المأسـاة التى غطتهـا الرمال والـدماء ــ يكتشف أصول اللعبـة التى اختـار دور الأبلة فيها.. يمـد خده الأيمن ثـم الأيسر.. ثم قلبه وعقله بعـد ذلك محلقاً فى غـلالة هفهافـة حالماً بالزمن الموشى الأطراف، فسقط فى أرض تأكل الحالمين والشاردين. وإن كانت رحلته فى هذا القسم قد طالت بعض الشىء، وتعلقت أطـرافها بالأفرع الصغيرة فكادت تسقط تحت وطأة الريح الملولة.

اللوحة الأولى «مـن تعاليم المخلص». هى مجرد تـرديد لكلمة العدل والحريـة، تنويعات مختلفة تنسج من تلـك الكلمات عبارات يرتديها الجميع، وقناع يرتديـه المخلص الأمريكى.. لوحة تشد ثيـاب الكلمات فتتعرى السيقان وتبدو العروق النافرة الـزرقاء للجمل الممددة فى

استرخاء. فالمسيح وأتباعه «وهم فى أردية مرحة ملونة، بعضهم يرتدى قبعات الجنرالات وآخرون يرتدون قفازات الصيارفة» ص٩٤ وآخرون يرتدون ملابس رعاة البقر والأستاذ الجامعى الذى يدخن الغليون ويردد آخر كلمة من كلام المسيح مثل الببغاوات، يتغنون جميعاً بالحرية والعدل وخلاص البشرية الذى سيتحقق على يد المسيح الأمريكى، والذى يسيطر على العالم عسكرياً واقتصادياً، ويدعون أمريكا الفتية النبيلة أن تطل عليهم وتضىء ظلامهم بشموع لنكولن وواشنطن. بينما المسيح يعلن أنه لكى يحقق العدل والحرية ويثبت خطأ إسحق من أن العالم محكمة القوة، ولكى يكون كل شىء محدداً بظاهرة بعيداً عن العدمية، فإنه ينصب نفسه قاضياً لهذه المحكمة. ويرتفع خلف منصة القضاء العلم الأمريكى وقد رسمت بداخله الكرة الأرضية.. ويجلس المخلص فوق منصة القضاء ليبدأ «فى حسم وموضوعية فى إطار حرية الإنسان وكرامته من أجل خلاصك ياسرحان وكل يهودى تائه ـ فى وقت واحد..» ص٩٦.

إنه يخفى وجهه القبيح خلف قناع العدل والحرية، ذلك القناع الذى مايلبث تحت وطأة الفقر والجوع الذى يحاصر الأرض التى لا تنبت غير الشوك والطحلب البرى، مايلبث أن تنبت له أنياب حادة تفترس كل مفردات الحياة.. فما بين الجنرالات ورجال المصارف.. مابين الأسطول والمعونة، يتحرك هذا المخلص ليرث الأرض والبشر والأحلام أيضاً. وبعد هذه التنويعة المتكررة على لحنى العدل والحرية. نأتى إلى ذات الرداء ـ الوعى الخارجى ـ الذى يجتاح كيان سرحان ويكشف له المنطقة التى كان يتحرك فيها مرتداً كرجع الصوت.. فهذا المخلص الماثل أمامه هو خضوعه واستسلامه.. أو موته بيد الأدوات القمعية ومنها إسحق نفسه، والتى لاتنتظر حتى إشارة المسيح لكى تبدأ فى إطلاق النار وذات الرداء هنا لاتفجر الوعى عند سرحان مرة واحدة فتخرجه من حالة اللاوعى إلى حالة الوعى، وإنما تلتقى به فى منتصف المسافة ليتوحد السيف والقنبلة، فقد كان سرحان قبلها يدخل مرحلة الإدراك غير المكتمل النمو، ولكنه على أى الأحوال كان قد فتح عينيه وبدأ يتململ فوق صليبه.

فى اللوحة الثانية «وظهرت ذات الرداء» تندفع تلك المرأة الملثمة والتى كانت تشاهد ساكنة كل تفاصيل القسم الأول، تخلع لثامها وتفرد عباءتها وتواجه الجميع متحدية واضحة محددة، لتضع القضية الآن أمام سرحان الذى يدرك أن الذى ينتظره لن يعود.. لقد رحل بعد أن أسلمه صليبه ودور الأبله.. وأن القابع خلف منصة القضاء ليس علامة البشارة على طريق العدل والخلاص، لكنه شاهد القبر على طريق المذبحة. يتزاوج وعى سرحان بذات الرداء ليخرج نهائياً من تعاليمه القديمة، والبيوت التى توشك على الانهيار والمدن المسيجة.

ذات الرداء : ليست تلك بالمرة الأولى التى يكون فيها قاضيا جلادك
فكثيراً ما كان قاضيك جلادك
وكان العالم بكامله قاضيك وجلادك
والجلاد القاضى
وكما تاريخ الإنسان القاضى كان الجلاد

لكن مع هذا القاضى الجلاد أمام الجولة الأخيرة
حيث لم يعد هناك متسع.. فلتمسع دون أن تنسى
ما قال التائه إسحق. ص٩٧.

وإذا كانت تركيبة الجملة هنا تتوقف عند حدود تحريك كلمتى القاضى والجلاد فوق رقعة ضيقة تأخيراً وتقديماً، بحيث تتشرنق الجملة داخل خيوط هاتين الكلمتين، ومن ثم تنعزل بحياد وتردد عن الجملة السابقة أو اللاحقة. وتنتهى الإشارة الدلالية والمراد طرحها من خلال الشفرة الصوتية عند الجملة الأولى، وتنتهى فى ذات اللحظة القيمة الصوتية المستقلة والمتفردة للجملة. يصبح مابعدها إعادة ترتيب الكلمات القواقع فوق رمال الفكرة، توزيع للحن الأساسى لايخترق مساحات التجديد والإضافة.

وتحاول ذات الرداء تحريك مساحة التذكر عند سرحان بشارة ليدرك أن الصليب الذى يحمله عبر هذه السنوات ليس صليبة. لقد اختفى الأب والمخلص هناك فى باسادينا وسط الصقيع والبرودة، وبقيت أمه وحيدة فى وجه سماء صخرية لا أبواب لها ولا ملامح.. والأم هنا تخرج من حدود الدم واللحم والأورد لتدخل حدود الأرض والناس والوطن.. الأم التى عانت ومازالت تعانى بينما أبناؤها كلهم على الصليب.. كل يحمل صليبه مرغماً أو بمحض اختياره، حتى صاروا هم صليب الوطن الذى يحمله فوق ظهره.. لقد صارت المأساة أغنية بلهاء غبية يرددها البعض بنشاز، والبعض الآخر أرتداها قناعاً ليخفى وراءه وجهه الخائن الشائه. ولم تعد المسألة تحتمل الانتظار أكثر من ذلك، فلابد أن يخلع سرحان عن أكتافه مئات الأعوام الكالحة الوجه. أن يقف الآن مشدوداً كغابة النخيل فى وجه هذا المخلص الزائف، هذا الأخطبوط الفاتن الذى يبدأ لعبته باسم الحرية، ويرث الجميع باسم الحرية، فعندما بدأت وحوش أوروبا تتهاوى وتصيبها الشيخوخة والعجز، بدأ يمد أذرعته الطويلة ليحتوى كل هذه التركة، ويحول هذه الوحوش المحالة للمعاش إلى لاعبين من الدرجة الثانية فى سيركه العظيم، أن يخلع عن وجهه قناع الحرية. ولأنه يدرك تفاصيل المرحلة وحدود اللعبة التى يرسمها والرقعة التى يحددها للحركة، فإنه قد أنكر إسحق التائه عندما أوشك أن يكشف ماوراء القناع ويعرى وجهه الحقيقى. أنه يلعب لحسابه وحده.. مجرد أدوات متحركة لتكمل اللعبة كما يريد، ومن ثم فهو يعرف جيداً كيف ومتى ينكر أصدقاءه وفى الزمان والمكان الذى يحدده. وإذا كان سرحان يريد أن يدخل الحلبة دون أن يسقط عند أول نتوء، إذا كان يريد أن تكون المواجهة مابينه وبين قضية العالم.. ـ الاستغلال ـ واضحة ومحددة. فعليه أن يبدأ فى نزع الأقنعة.

فى اللوحة الثالثة «ذات الرداء.. وأسباب البلاء» يحاول المسيح الأمريكى وحاشيته دفع ذات الرداء إلى ماوراء مساحة الحركة عند سرحان، بحيث يصير تحت ضوء الشموع الخافت فى معبد الإله وكاهنه الأعظم، لا يرى إلا تلك الصور المعلقة فوق المذبح.. وماعداها يصير مهزوزاً مشوشاً بلا ملامح. يحاول المسيح الأمريكى ألا تجذب ذات الرداء مساحة مهما كانت ضئيلة ـ من بين أطرافه الممتدة حول الكرة الأرضية، فهو يتهمها بأنها تغرر بالشعوب

الصغيرة المسكينة فى الأرض العربيـة وسواها، فتلبس العدالـة والحرية أثواباً ملطخـة بالدم، تعم الفوضى والقهـر والإخفاق. ولأنه هو وحده الباحث عن خـلاص الإنسان. هو وحده الجميل البهى القادر على صنع العوالم التى يريدها، فـإنه يدعو إسحق القديم واليهودى التائه الحقيقى وليـس المزيف ليعرض أمـامهم مشاهـد من العذابـات المحزنة.. إنـه يدفع بكـاهنه الأعظم ليـدخل الآن معبده ويشـارك فى عزف التراتيـل وإحراق بخور الكلمات حتـى يفقد سرحان وعيه، لايرى خلاصاً غير الممنوح له على مائدة المخلص حتى لو كان فتات العالم.

يدخل إسحق الثـانى فى اللوحة الرابعة «صنـدوق الحكايات القديمة» من خلـف الدمية التى رفعتهـا حاشيـة المسيح وتمثل وحـوشاً خـرافية، وهو لايبـدو مثل إسحـق الأول التائه الجوال، إنه لايبدو كممثل ردىء وهو هادىء هـدوء السفاحين وأنيق ويبدو كرجال الأعمال الكبـار. يحمل حقيبـة بيد وبيـده الأخرى سـوط» ص١٠١ ويفتـح إسحق الثـانى صنـدوق الحكايات القديمة.

إسحق الثانى : الرب إلهى شاهد على أن البشرية لم تخجل لما اقترفته فى حقنا.
لم تنحن بما يكفى من وطأة الزمن الفادح..

إنها نفـس الحكايـات التى يحملـونها على ظهورهـم منذ البـدايات الأولى لتلـك الرحلـة الدمويـة، يجعلون منها إبراً محماة يفقـأون بها عين العالم ويشكون ضمائرهم ويثقبـون جيوبهم فتتساقط الآهـات والآلم والنقود. وها هى حاشيـة المسيح يستديرون إليه كـاشفين ظهورهم معلنين أنهم يخجلون وينحنون. ويلهـب إسحق الثانى ظهـورهم بالسوط وهـو يعيد الصور القديمـة داخل صنـدوق الدنيـا. فبعد سرجـون الأشورى يقـوم بختنصر البابلى بهدم مبعـد سليمان ويسوق آلاف اليهود إلى بابل. وعندما تم بناء المعبد مرة أخرى عام ١٥١٥ ق.م، جاء تيوتـس الرومـانى ليـدمر المعبـد مرة ثـانية ويقتـل ٦٠٠ ألف يهودى. «ولم يكتـف الرومـان بذلـك.. فمع الميلاد ومازعمـوه من مسئوليتنا فى صلـب يسوع .. تتتابع الآلام.. حتـى تبلغ قمتها عـام ٤٣٨ الميلادى.. حين أعلنـت الإمبراطوريـة الرومانيـة المسيحية قـراراً بالتفـرقة الواضحة فى معاملتنا وتبع ذلك مزيـد من الشرور والعذاب ويالعذابى.» ص ١٠٣ ويواصل إسحق الثـانى حكايتـه بينما يواصل جلـدهم بالسـوط وهـم يخجلون وينحنـون ولا يتألمون، يحكى إسحـق عن هتلـر وماحدث لليهـود فى معسكرات تـريلينكا وتـرنيين وأوسفيش. إن إسحق الثـانى هنا يحيـل صندوق حكايتـه القديمة إلى سـوط يجلد به ضمير العـالم مثلما يجلد ظهورهم، فيهتفـون جميعاً وكأنما يخروجون هذا الشعـور الأبدى بالذنب، كـان لابد أن تقوم دولة إسرائيل.

ولكن ذات الـرداء لا تريد أن يتـوقف سرحان أمـام صندوق الحكـايات القديمـة والتى يصبغها ويلـونها إسحق .. يختـار الرمادى والأحمر.. ويشكـل المساحـات بالسـوط، فيصبح العالم محزونـاً بين اللونين.. منحنياً أمـام السوط. ولكن ذات الـرداء تريد أن يعبر هـذا الفتى سرحان إلى ماوراء هـذه الحكايات.. إلى اللون الواحد والـوجه الواحد، فيبدأ خطـواته نحو

النهاية الواحدة. فى اللوحة الخامسة «ماوراء صندوق الحكايات القديمة» نعود إلى أصل الحكايات التى صاغ منها إسحق قصائد عذابه واضطهاده ـ نرتد إلى تلك الخيوط التى حاول إسحق أن يجدلها سوطاً يلهب بـه ظهر العالم.. لم يضطهد العالم اليهود كما حاول إسحق أن ينقش مراثيه فوق أحجار التاريخ، ولكن أغنياء اليهود هم الذين اضطهدوا فقراءهم.. لقد حرص أغنياء اليهود عبر العصور على عزل اليهود الفقراء لتظل الصورة المأساوية ماثلة فى أذهان العالم من سرجون الأشورى وحتى هتلر، فأغنياء اليهود هم الذين حالوا دون اندماج بقية اليهود مع البابليين وأحكموا حولهم العزلة. وأغنياء اليهود هم الذين قدموا الهدايا إلى عائلة القيصر الروسى عندما تم إعدام العمال اليهود.. وأغنياء اليهود هم الذين دفعوا بفقرائهم إلى أفران الغاز النازية.. ثم استجدوا العالم باسم الضمير الإنسانى. إنها لعبة اليهود التى يجيدون رسم أدوارها، وتحديد نهايتها.

ويدخل إسحق الأول. إسحق الجوال. ويتساءل الكورس أيها اليهودى التائه، وتعلن ذات الرداء أن إسحق الأول هو اليهودى التائه، أما الثانى فهو يعرف طريقه جيداً، عكس الأول الذى غرر به باسم الخوف والجهالة. وهنا نقف أمام هذه المقولة.. فليس هناك يهودى تائه ويهودى يعرف طريقه، فإسحق الأول كان يعرف طريقه، يعرف مايفعل بالضبط، لكنه كان يتحرك وفقاً لظروف اللعبة وداخل إطار تلك المرحلة، بينما إسحق الثانى يلعب اللعبة طبقاً لمواصفات اللعب المعاصر، مثلما يلعب المخلص الأمريكى الذى ورث الوحوش القديمة حينما أصابتها الشيخوخة، ثم دربهم وروضهم ليصبحوا مجرد لاعبين مطيعين داخل سركه العظيم، إنه يدرك حدود اللعبة للدرجة التى تجعله يعرف متى ينكر أصدقاءه، يتخلص منهم إذا لزم الأمر.. ومتى يضمهم إلى صدره بحنان بالغ. لقد أنكر إسحق التائه حينما أوشك أن يكشف أوراق اللعبة ويظهر ما وراء قناع المخلص، ويعرف الآن كيف يحرك إسحق الثانى داخل حركة المعبد الطقوسية.

لم يكن إسحق الأول إذن مخدوعاً كما تقول ذات الرداء، لم يكن تائهاً فى الأرض لايعرف طريقه، لكنه ـ ومن خلال اللوحات السابقة، كان يعرف كل تفاصيل السيرك وأى لعبة عليه أن يؤديها. لقد ترك أدوات الحواه حينما أدرك أنها لم تعد النمرة المفضلة أمام المشاهدين، لم تعد تثير الدهشة، ولم تعد تمتلك قدرته القديمة على الخداع البصرى، فقرر أن يختار لعبة أخرى تتناسب وظروف المرحلة وتتواءم مع قدراته وقدرات الآخرين، فالمسألة تتوقف فقط عند حدود تبديل الأقنعة، ولكن النهاية التى يريدها واحدة عبر العصور ورغم اختلاف التفاصيل والملامح.

ثم نأتى إلى اللوحة السادسة والسابعة واللتين تتوقفان عند ماهو مألوف وعادى ومعروف مسبقاً، إعادة طرح الصور القديمة، ولكنها هذه المرة صور تلونها الكلمات المحلقة فى فضاء التشكيل اللغوى والجمالى، جمل تحلق فى دائرة مغلقة رمادية فلا تخرج منها حاملة دفاتر الألوان، ولاحتى تتحرك داخلها قافزة لأعلى. ومن هنا، كان من الأجدى أن نقفز مباشرة إلى اللوحة الثامنة والتى تلتصق باللوحة الخامسة راصدة تفاصيل تراتيل العذاب

التى حرص اليهود على ترديدها بشكل دائم رتيب، وحاول العالم المتحضر وقفها بمزيد من الدولارات حتى لا يصاب بالصمم والألم النفسى.

فاللوحة السادسة «الفتى يستجمع مرارة التاريخ للمرة الأخيرة» تعيد ترديد ذات النغمة مرتدية أثواباً لغوية جديدة، لكنها لم تستطع أن تخفى - رغم التمويهات والتحليق الدائم - ذلك الوجه القديم المعاد، فنحن هنا نتوقف عند حدود الجمل المطروحة فى اللوحات السابقة من القسم الثانى، من أن هذا المخلص القبيح يسيطر على العالم من خلال طريقين لا ثالث لهما، الصيارفة والجنرالات.. الخبز للطائعين الجائعين، والقنبلة للعصاة المحاولين الخلاص، وأن لكل طريقة زمانها ومكانها.

ذات الرداء : كل شىء ينطلق فى الوقت المناسب ..

الكلام والجنيهات الذهبية ص١٠٩

وإن سرحان مازال واقفاً عند محطات الوعى الأولى دون أن يتقدم خطوة واحدة إلى الأمام.. مازال لا يعرف كيف تبدأ الرحلة، بل إنه فى هذه اللوحة يعود إلى الوراء مخلفاً مساحات من الوعى كان قد اكتسبها فى اللوحات السابقة، وبدأ يلتف ثانية بضبابية الرؤى.

سرحان : كل من إسحق الخادع والمخدوع.. عرف طريق العالم

لكن أنا ماذا أفعل، وطريق العدل طريقى..؟

ونعود إلى الوراء.. فإذا كانت دورة الوصول فى اللوحات السابقة، هى دورة سريعة حادة تفضى إلى الخط المستقيم، فإنها هنا دورة محاصرة فى الدوائر مما يجعل الحركة، حركة مصابة بالدوار وليس حركة إدراكية تبحث عن الفعل. فالتساؤل المطروح هنا ليس تساؤلا تعجبياً أو محطة لإعادة رصد المحاولات الأولى ومن ثم إكمال الرحلة، ولكنه تساؤل عاجز ينتظر أن يحركه الآخرون.. سرحان هنا - ومن خلال المنولوجات - يبحث عن العدل ويتساءل عن الشر الذى يملأ الكون، وهل يمكن نشر سفر القوة مع سفر العدل الضائع؟! وهى نفس الأسئلة المطروحة من قبل، وقبل بداية رحلة ذات الرداء، كان من الممكن أن تحتوى الأسئلة هنا صيغ الفعل وصيغ احتواء العالم، وصيغ البحث عن مكامن الغضب وأسرار القنبلة، بدلاً من هذا السرد المعاد والذى يتوقف بنا - كما قلت مسبقاً - عند حدود البلاغة فقط.

وإذا كان من الممكن القفز فوق اللوحة السادسة، فإن اللوحة السابعة كان من الممكن التعبير عنها بجملة داخل اللوحة الثامنة بدلاً من هذا السرد، خاصة أن المسرح التسجيلى لابد وأن يكون أكثر سرعة وسخونة حتى يصل إلى وعى المتفرج بشكل لا يجعله يستعجل النهاية، ولا تتابع عيناه الوجوه المللولة داخل القاعة المسرحية، لأن المعلومة أو الوثيقة هنا لا يمكن أن تدفعنا للتفاعل معها لو قدمت بطريقة السلوموشن، ولا يمكن أن تجعلنا نركض معها إذا كانت تتحرك بطريقة شارلى شابلن، لابد أن تخترق المساحة كالرمح الذى يفجر الدم والألم والصراخ عندما ينغرز فى اللحم. ففى اللوحة السابعة «قصة الزواج الشرعى» يقدم لنا

يسري الجندى الحلم اليهودى بامتلاك الأرض العربية وهو ما سبق ذكره فى اللوحات السابقة، والزواج البريطانى اليهودى.

كامبل بزمان: بفضل ذكاء وحكمة السادة المؤتمرين فى هذا تهيأت للأسد البريطانى زيجة سعيدة سوف تملأ حديقته الشرقية بالأشبال ص١١٢.

وهذه هى المعلومة الوحيدة الجديدة فى هذه اللوحة، والتى سنتوقف أمامها مرة ثانية فى اللوحة التاسعة عندما يكتمل الثالوث الزوج والزوجة والعشيق، ثم نتوقف مرة أخرى أمام اضطهاد اليهود وكيف حافظوا عليه ليخدموا قضيتهم، وهو ما سبق طرحه فى اللوحات السابقة، وسيعاد طرحه أيضاً فى اللوحة الثامنة.

الرجل: وإذن يمكن القول أن هتلر.. قد أدى لنا أعظم الخدمات ص ١١٤

وهو ما سيعود ليفى أشكول ليؤكده بشكل تفصيلى فى بداية اللوحة الثامنة، وكأننا فى اللوحتين السابقتين نتوقف عند حدود إعادة ما هو مطروح من قبل، ثم تقديم رءوس موضوعات تشرحها اللوحات التالية، وهو ما يجعلنا غير قادرين على عبور الحد الفاصل بين الوعى والغيبوبة. غير قادرين على امتلاك لحظة الشعور الكاملة نتيجة دوار البحر الذى تفصيلته الوحيدة المتاحة، هى المياه من كل جانب والتى تتخلص من حافة السماء، ولا شىء غير ذلك يلوح فى الأفق سريعاً فيخرجنا من حالة اللاحركة.

فى اللوحة الثامنة «شىء عن أبطال الحركة» نعود إلى التأكيد على أن اضطهاد اليهود كان محسوباً بدقة، لكى تظل الصورة مائلة فى الأذهان، من ناحية أخرى كان نتاجاً طبيعياً لتضارب مصالح أغنياء اليهود، ومحاولة اندماج فقرائهم فى جموع الكادحين عبر الخريطة كلها.. لقد لوحوا لهم بالاشتراكية لاستدراجهم فقط، لأن الاشتراكية تعنى الحل الحقيقى.. تعنى الاندماج فى معركة الإنسان الواحدة، وهذا ضد مصالح أغنياء اليهود. والشهادات المقدمة هنا، هى شهادات زعماء الحركة أنفسهم.

ليفى أشكول: كان من المحتم أن يصل نصيب معين من اليهود بدوره إلى الأفران.
وطالما أن الأمر كذلك، فقد كان عمل المكتب أن يخدم الرجال والشباب والنساء الأصحاء الميسورين.
أما العجائز والمرضى فلا مفر.
نتركهم للأفران.. ولهم الجنة والخلد ص ١١٥

د. نوسيك: تمت الخطة على مرحلتين أولاهما القضاء على عجائز اليهود الألمان وفقرائهم.. ثم تبع ذلك ترحيل الشباب إلى فلسطين كى يصبحوا رواداً محاربين.. وكما قلت، كانت المرحلة الأولى مريرة.. ولكن من أجل المستقبل.. تهون التضحية. ص١١٥.

هـذه هى حقيقـة الاضطهاد وكما يـرويها قادة الحركـة أنفسهم، بـل وصل بهم الأمـر إلى نسف السفينـة باتـريبه والتـى تقل ٢٠٢ مـن اليهود بـالإضافـة إلى طاقمهـا الذى يبلـغ ٥٠ شخصاً، عندمـا رفضت السلطات البريطانيـة استقبالها، وادعوا بعد ذلـك أن ركاب السفينة هم الذين نسفوها، لتتحول هذه الجريمة إلى أسطورة يرددونها..

ظل الشخص : انظروا ياشعوب الأرض هاهم اليهود.. الموت لديهم أفضل ألف ألف مرة مـن فراق أورشليم. لا شيء يـزحزهم عن تلبيـة نداء القلب أبداً أبداً.

لقد تخلص اليهود من العجزة والفقراء والذين يشكلـون ـ عبر رحلتهم الدموية ـ مناطق مفخخة تسحبهم دائماً للورا، ثم صنعوا من عظامهم أجنحة يحلقون بها فوق التاريخ، صنعوا من جماجمهم خزائن تمتلىء بدولارات العالم. لقد تعودوا عبر رحلة قفز الحواجز التى يتقنونها، أن يمدوا أيديهم لكل المستغلين القـاهرين بدءاً من البابليين وحتى هتلـر والأسد البريطانى، وأن يسقطوا مـن سلالهم الفقراء، وبعد أن تمتلىء قصـائدهم بالمراثـى الطويلة والدمـوع التى لاتتوقف، والمرارة التى يتجرعها العالم رغماً عنه، حتى يكون القفز إلى أوسع مساحات ممكنة، وبأقـل عدد ممكن مـن القفزات. وهذه اللعبـة هنا لاتحتـاج إلى الدخول فى حلبـة التساؤلات ودهشة التـأويل والمفاجـأة، أو التوقـف أمام مناطـق القفز، توقـف مرتعـد من أثر الصـدمة الكهربائية. لأن اللاعبين أنفسهـم هم الذين يقدمون تفاصيل اللعبـة وأسرارها، بالتالى يخرج المشاهدون من حالة الدهشة الغيبية إلى حالة الاستيعاب والفهم، ومن ثم حالة الحركة والتى تبدأ بخلع تلك الأردية البالية المليئة ببقايا الزمن العاجز والتواريخ المقيتة، والطقوس البليدة.

فى اللوحـة التاسعة.. ينتقل اليهـود إلى مرحلة جـديدة وبقفزة واسعة سريعـة.. وبعد أن أصبح الزوج القديم الأسد البريطانى عاجـزاً عن السير أبعد من منطقة الحلم القديم. فحتى عام ١٩٣٩ كان هنـاك توافق تام بين مصـالح الطبقة الإنجليزيـة الحاكمة، وبين زعماء اليهود والصهيـونية فى منطقـة الشرق الأوسـط، وكـان الأسد البريطـانـى قـادراً على تحريك رقعـة المصالح إلى الاتجاه الذى يـريده، أن يتجول فى تلك الغابة سعيـداً منفرداً، بينما تهدأ مساحات الصوت الواهـن وتسكن الأنفاس اللاهثـة تحت وطأة الزئير المدوى. ولكن الأسـد اكتشف فجأة أن الغابة بدأت تضيق عليه، تحاصره مسـاحات الصوت التى صارت ضجيجاً، وتخنقه الأنفاس التى صارت حراباً، وأنه عاجز عن تجواله القديم واكتشف اليهود أن ذلك الأسد لم يعد يصلح للقيام بـدور الزوج ، فكان لابد من البحث عن عشيق جميـل قوى يكمل اللعبة.. فزواج المصلحة ينتهى بالتأكيد عند الشعور بالعجز عن مواصلة اللعبة.

فى اللوحـة التاسعة «قصة الـزواج .. والزوجة والعشيق» يطـل الأمريكى جميل الـوجه، ويتقدم كـى تتسلم الـرأسمالية الأمريكيـة المبادرة وخيـط الدمى مـن الأسد العجـوز مسيح العصر الماضى. وبـدأت الأبواب تنفتح على مصراعيها وتحت رايـة الصهيونية، لكـى يتسلل رأس المال الأمريكى إلى منـاطق مختلفة فى مملكة الأسـد البريطانى العجوز، فخـلال عشرين

عاماً خضعت معظم فروع الاقتصاد الفلسطيني لرأس المال الأمريكي.. وبدأ العشيق الأمريكي يحل محل الزوج الإنجليزي تدريجياً، فبدأ الانجليز بفرض القيود على هجرة اليهود، ولكن الاحتكارات الأمريكية كانت قد استلمت مبادرة اللعبة، وكان الأمريكي الجميل الوجه قد اتخذ موقفه ولم يعد أمامه سبيل للتراجع.. ومن هنا .. بدأت الأصوات ترتفع لحماية إسرائيل.

آخر : ٦٣ شخصاً من مجلس الشيوخ و١٨١ شخصاً من الكونجرس، يطالبون في عام ١٩٤٢ بإعادة بناء الوطن اليهودي.

آخر : وأغلبية المجلسين تتوجه في عام ١٩٤٥ إلى ترومان يدفعونه لفتح فلسطين أمام هجرة اليهود. ص ١١٧

ومن هنا بدأت اللعبة تخرج من دوائر المراوغة إلى الخط الواضح.. لم تعد المسألة بالنسبة لليهود، مجرد إيواء ثلاثة ملايين أو حتى خمسة ملايين يهودي في دولة، ولكن المسألة هي الاستيلاء والقتل وطرد أصحاب الأرض الحقيقيين إلى العراء، ثم عبور حدود الخريطة العربية كلها. وأن القوة هي الطريق الوحيد لتحقيق وجودهم.

مناحم بيجين : وإذن.. فأنتم أيها الإسرائيليون يجب ألا تأخذكم الرأفة عندما تقتلون عدوكم. عليكم ألا تشفقوا عليه مادمنا لم نقض على الحضارة العربية بعد.. الحضارة العربية التي ستبنى على أنقاضها حضارتنا.. أبيدوا بلا شفقة. ص١٢٠

وبدأت عمليات طرد واسعة وبالقوة للسكان العرب وإحراق قراهم بدءاً من مايو ١٩٤٨ وحتى عام ١٩٦٨، وبدأت عمليات القتل والإبادة منذ ذلك التاريخ ولم تتوقف حتى هذه الساعة. بدأت رحلة الآلة العسكرية الإسرائيلية فوق جسد الوطن.. يتزامن القهر والموت والشجب والوطن المستباح.. يتزامن الموت المعلن في فلسطين وكل البلاد الباحثة عن الخلاص. في خلفية المسرح تتداخل صور طرد العرب وإبادتهم مع صور القهر والعنف الذي تمارسه قوى الاستغلال في جنوب أفريقيا وأنجولا والهند الصينية، حتى تصبح كتلة حمراء دامية.

ويندفع سرحان في غضب ودهشة إلى ذات الرداء باحثاً عن من يمد له - وسط هذا العجز الذي يسحقه - يدين من لحم ودم.. يريد الخروج من حصار الكلمات التي تتشكل عوالم من الموت والدهشة والانتحار، إلى رحابة ما هو محسوس ومادي ليتشكل عوالم من الفعل والبراءة.. يريد أن يستر عريه الدائم، يخرج من تلك الصحراء والعجز والعذاب الذي أصبح شاهد قبر.. إنه يريد طوق نجاة حقيقي يخرجه من حالة الغرق، لم يعد يجدي الصراخ.. وعليه الآن أن يعبر نصف المرحلة.. وها هو الآن يبدأ محطته الأخيرة.. ويستر عريه برداء الثورة والفعل النبيل.

ذات الرداء : لم تكتمل الرؤيا بعد.. لكن لنسرع.
ذاك ردائى تستر عريك
هاك ردائى ولتتقدم به
وهنالك تكتمل الرؤيا دون مزيد ص ١٢٢

إنه رداء يسوع المصبوغ بدم قلبه، أرسله إلى سرحان بدلاً منه.. ألقى السيف على العالم ورحل، ولم يعد الآن أمام سرحان إلا أن يتحرك .. وترتفع تراتيل غريبة أقرب إلى نشيد عسكرى أو مارش ، ويظهر بالخلفية ظل المسيح، ويظل يكبر حتى يملأها.

صوت يسوع : فليرفع عنك صليبك ياولدى.
فليشف ردائى عجزك سقمك.. سقم العالم.
لكن ياولدى فلتدرك هذا.
أن ردائى لايسعك
لكن إن أوسعت لكل العالم داخله يسعك.
يكشف أرض الحب بضوء النار.
كى يدرك كل الآتين غداً.
معنى كل الكلمات الفارغة المعنى ص ١٢٢

لقد بدأ سرحان يخرج من منطقة العراء إلى منطقة الثورة، بدأ يدرك أن هذا الثوب يملئة بالأسرار، يفتح كهوف الطقوس القديمة، فيخرج من الظلمة والرماد إلى الضوء الذى يتوهج، يدرك سرحان الآن أن عليه أن يغلق الدائرة، فتسرى الرعشة الكهرباء فى الأوردة وتمتلىء العروق بالدماء. وتخرج المدن من هجرتها الدائمة عبر الصحراء. يدرك سرحان الآن أن الوطن لم يعد مجرد كلمات تبحث عن صياغة جديدة، بل صار قنبلة تبحث عن لحظة ومنطقة الانفجار، أغنية يرددها الصبية وهم يسدون المنافذ بالحجارة.

ونصل إلى اللوحة العاشرة والأخيرة «الطاعون» حيث بدأ جنرالات وصيارفة المخلص الأمريكى التحرك السريع في محاولة لضرب الثورة أو الطاعون قبل أن يحتل مساحات واسعة، ولكن المخلص لايريد أن ينهى اللعبة بكشف الأقنعة، يريد أن يحافظ على وجهه الجميل وملامح المخلص.. يتحرك المسيح وهو يرتدى أقنعة الوداعة والرقة البالغة، ويحاول أن يقنع سرحان بخلع هذا الرداء، لأنه هو مخلصه الوحيد.. قاضى هذا العالم.. لكن سرحان بشارة كان قد خرج للمرة الأخيرة من العراء.. قد غادر حيرته ودهشته إلى الأبد، قرر أن يخلع صليبه ليحلق فوق الظلمة والموت، ويصل إلى الوطن.

سرحان : ياقاضى هذا العالم ومخلصه.. ياقاضى الجلاد
لن تخلع عنى هذا الثوب الطافح بالأسرار
لن أمنحك ردائى هذا لكنى أمنحك صليبى
(يرفع الصليب من على الأرض ويرميه أمامه)
هو قفازى فى وجهك ألقيته. ص ١٢٣

ويحاول المسيح للمرة الأخيرة، أن يقنعه بأنه سيد هذا العالم، ولن يصمد هذا الطاعون أمامه في أى مكان فى العالم، بينما تتدافع فى الخلف مشاهد عن الحروب فى سايجون وفيتنام والكونغو والمنطقة العربية. إن المسيح الأمريكي يريد المنطقة على ماهى عليه، لاتغير لا وحدة ، لأن الوحدة سيئة كالطاعون، تعنى أن تسير تلك فى المنطقة على قدمين، وأهم مايصنعه إسحق أن يمنع ذلك بالقوة، هذا دوره فى المنطقة العربية، وهكذا يخلع المسيح الأمريكي وأعوانه أقنعة التمثيل.. تتعرى الوجوه الحقيقية، وتبدو الملامح الشائهة. يعلن المسيح الأمريكي أن أقدامه فى كل مكان وأن أتباعه ينتشرون على سطح الأرض، ولن يجديه رداء الثورة.. لن يكسب من وراءه إلا الموت، فعندما رقصت مصر برداء الثورة ومدت قبضتها فى وجه الأمريكي، كانت هزيمة ٦٧، فماذا سيفعل سرحان؟!. وتتكشف الملامح أمام سرحان أشد قسوة وبشاعة، وتضيء أمامه الرؤيا ويطلع الحلم.. يدرك أن رداء الثورة كما قال له السيد ـ لن يحويه وحده أبداً، لابد أن يحوى داخله عذاب الجميع مهما كان جسيماً وفادحاً.. إن المعركة هى معركة الإنسان. وإذا كانت كل قوى الأمريكي متوحدة فى الأرض، فلابد أن نعرف الآن كيف نوحد الإنسان على هذه الأرض حتى لاتسحقنا الأقدام. إذا كانت القوى الاستعمارية تفرش عباءتها السوداء على العالم فتغطيه الظلمة والصقيع، فلابد أن تتجمع المصابيح الصغيرة لتخترق حدود اللون الأسود، وتحترق العباءة، يطلع فجر الإنسان ومجد الإنسان، تلك الرؤية الشمولية والوعى الجمعى والفعل الجماعى هى مفردات الخلاص، وسيوف المرحلة. فالقضية واحدة عبر الأزمان والأمكنة.. قضية الإنسان.

سرحان : اتحدوا ياكل الفقراء
اتحدوا فى غضب لايرحم
يحرق كل قلاع المعبود.
كل خيام القهر. عذاب المقهورين.. عذابى.
اتحدوا ياكل الفقراء بهذى الأرض العربية.
اتحدوا كى نبحر في بحر العالم كالمردة.
اتحدوا لنشارك فى تصفية التركة مع فقراء العالم.
اتحدوا لنشارك فى إبراء العالم من سقمه.. ياكل الفقراء. ص١٢٨

ويظلم المسرح تماماً، بينما تسمع طلقات متتابعة على الفور. ثم يضاء المسرح فنجد سرحان وحده فى أقصى المقدمة وفى ثياب عادية.. وديعا هادئاً.. يتردد صوته خافتاً:

سرحان : أنا سرحان بشارة سرحان الفلسطينى.. أطلقت رصاصتى على الأمريكى روبرت كينيدى فى ٥ يونيو سنة ١٩٦٨

وتكتمل الدائرة ، بالعودة إلى نقطة البداية وهى إطلاق سرحان رصاصاته الخمسة على روبرت كينيدى.. إطلاق الرصاص بدلاً من حمل الصليب.. القوة بدلاً من البكاء على أطلال الزمن القديم.. وتنتهى مسرحية اليهودى التائه، والتى كتبت أول ١٩٦٨ وبداية ١٩٦٩م.



لقد حاول يسرى الجندى من خلال اليهودى التائه، أن يرصد القضية الفلسطينية ليس بمعزل عن معطيات الواقع العربى أو العالمى، لم يقطع شعره معاوية بينهـا وبين الثورة التى تشتعل فى الكـرة الأرضية ، لكنه قدمهـا من خلال علاقـاتها الجدلية مع قضايـا الإنسان عبر مساحـة العـالم. لأن يسرى الجنـدى يـدرك بـدايـة، أن قضيـة الإنسـان واحـدة.. إن قـوى الاستغلال واحدة مهما اختلفت الأقنعة ومهما تغيرت تفاصيل اللعبة، ولكن يتبقى فى النهاية أن شكل السكين الـذى ينغرس فى الأحشاء واحد. وأن قضيـة الفقراء والمقهوريـن واحدة.. فقط عليهم أن يتوحدوا.. سيف جوار سيـف حتى تصير الأرض غابة من السيوف المشرعة، وطلقة جوار تلك حتى يشتعل هذا الفضاء الرمادى الساكن.

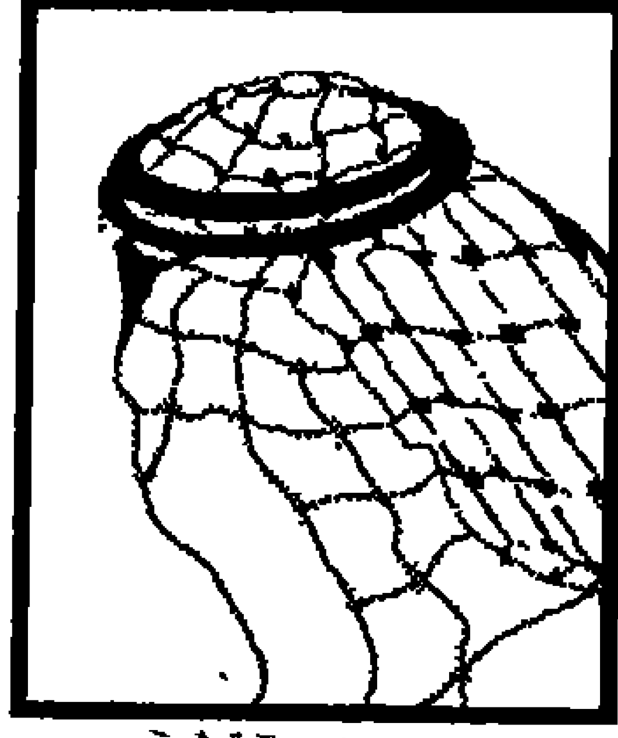
لقد جمع يسرى الجندي المادة التاريخية، ولم يكتف بمجرد طرح هذه المادة تأكيداً للقضية، وإنما تعدى حدود الطرح المطلـق إلى محاولة إعادة طرحها من خـلال رؤية تمتلك القدرة على إعادة صيـاغة العالم، فـالوثائق عنـدما تتجمع هنـا، لاتصبح مجرد تجميع قطـع متناثرة ممـزقة لتكتمل الـرؤية، مجرد محاولة لإعادة لصـق الصورة. ولكن الوثـائق عندما تتجمع وتتـداخل هنـا، تتعدى حـدود الصـور الدهشـة، إلى حـدود وجهة النظـر الألم.... حـدود الصدمـة.. واستخدام الوثـائق يحاول دائما أن يفر من إطار التعليميـة ليصبح داخل نسيج العمـل نفسه، جزء متكامل.. وهنا تكمن خطورة المسألة، لأن استخدامها يجب أن يكون بالضرورة محسوبا وبشكل دقيق بحيـث لايصبح صوتاً نحاسياً داخل مجموعة الأصوات المتنـاغمة.. وبحيث لايكتشف الكاتـب فجأة أنه قد ضل فى متاهـات الغابة وهو يطارد أكبر كمية ممكنـة من هذه الوثـائق. فليس المهم أن يمتلىء العمـل بالـوثائق، بقدر مـايمكن للوثيقـة الواحـدة أن تفعله داخل سيـاق العمل. ولقد استهـوت الوثائق يسرى الجنـدى فى أحيان كثيرة. لدرجـة حشد أكبر قدر من الوثـائق والمعلومات والتواريخ وتتبعها طوال قسمـى المسرحية، فهو فى محاولته لرصد القضية فى علاقتها بقضية الإنسان عبر الأزمنة المختلفة، ومحاولته ملاحقة التاريخ عبر تلك المرحلـة ، قد تـوقف عنـد تفاصيل صغيرة ووثـائق جعلتنا نستريـح فى الظل حتـى يبدأ القطار رحلته مرة أخـرى، جعلتنا نتوقف فى بعض الأحيان ونفتقد القـدرة على متابعة تحليق هذا الطائر فى فضاء ملبد بـالغيوم، لأن هذه الوثائق والتواريخ، قد حـاصرت حركة سرحان القضية، وفى ذات اللحظة حركتنا نحن كمتابعين وراحلين معه فى ذات الرحلة. ومن هنا فإن القضيـة ضعفت حـركتها فى بعـض المناطـق. عنـدما حـاصرتها أطراف الأخطبـوط القويـة وضغطت عليهـا بشدة. نحـن أمام هذه الكميـة الهائلة مـن الوثائق والمعلـومات والتـواريخ والشهادات نتوقـف ولانتقدم.. نتأمل ولا نفكر.. نـندهش ولا ننفعل.. نفتح أفـواهنا لكن الكلمات تموت قبل خروجها.

ودائماً ما يلجأ يسرى الجنـدى إلى المونولوجات الطـويلة والتى تصبح فى بعـض الأحيان مجرد قصائد كاملـة قائمة بذاتها، لأنه يعشق الصيـاغة الشعرية، وإعادة تركيـب الجملة تقديماً وتأخيراً بعيـداً عن المألـوف والعادى، وهذا العشـق يؤدى بدوره إلى عمليـة تداعـى الجمل تداعياً شاعرياً وليس تداعياً ميكانيكياً على أساس التقارب بين الصوت والمعنى بسرعة أكبر،

وهذا التداعـي الشعرى لايقتحم ولايداهم اللحظـة، بقدر مايتوقف أمـام التحليق اللغوى، فلا نرى ماسوف يأتى كما يقول أو تـوبرام «.. إن من يلصق أذنه بالأرض فى أوقات الحرب، سيسمع صوتاً ما سوف يأتى دون أن يرى ماسوف يأتى متمثلاً فى الجديد المقتحم، بما فيه من خروج على القـانون»(*) فهذه المنـولوجـات والحواريات الطـويلة تجعلنـا نخرج مـن حدة السكين، ننزل من فوق حافة السيف لنحلـق فى فضاء الكلمات، نرتعش رعشة الهيام اللغوى وليس رعشـة الفعل المسرحى، وهو مـايريد ان يحققـه بالضرورة الكاتب يسرى الجندى من خلال اليهودى التائه، فـالألم فى هذه الحالة لابد وأن يتزامن مـع الاستفزاز ولحظة الشعور بما سوف يـأتى، ومن ثـم.. يصاحبنا الألم لأطـول فترة ممكنة.. فنعـانى معانـاة الخلاص وليس معـاناة العجـز، ونتحرك حـركة الفعـل وليس حـركة الهروب، ونتكلـم لا لنطلق القصـائد والمراثى والشعارات الجميلة، ولكن لنطلق صرخة الميلاد والفعل المستحيل.

ونتـوقف أخيراً أمـام اسم المسرحيـة «اليهودى التـائه» والـذى يفتقد مبرراتـه الواقعيـة والدرامية معاً، فاليهـودى لم يعد تائهاً فى الأرض باحثاً عن خلاص يـأتى وألم ينزاح، ووطن يحتويـه، لكن التائه الفعلى فى هذا الـزمن الردىء زمـن المشاهدة والضجيج، هـو الفلسطينى المطارد عن البحار والمطارات والأرض المسيجة، الـراحل دونما هوية ودونما وطن ونحن على وشك الـرحيل مثلـه تماماً.. مطاردون مثلـه تماماً.. باحثـون عن هـوية تنقذنـا من بطـولاتنا الزائفـة، تخرجنا من قصـائدنا العنترية الطـويلة، وتعيـد للبلاد العربيـة بريقها بعـد أن أكلها الصــدأ، وانغمســت فى رمــال الخريطــة العــربيــة نحن المطاردون الضائعون الشاجبون الرافضون.. نحـن المقتولون على قارعة هـذا الزمن اللعين، وعندما ننهـض ـ فى لحظة الموت الأخيرة ـ فإننـا ننقذ أنفسنا مرة أخرى، ونهاجـم أنفسنا ولانتوقف حتى تصير الأرض غابة من الجثث والطحالب.. تحركنا الأطفال والحجارة، ونحن مـوتى بلا قبور. لقد فقدنا القدرة حتى على الدهشة..

(*) نظرية المسرح الحديث تقديم أريك بنتلى.



الحركة العاشرة

واقدساه..

السقوط فى الزمن الردىء!

وطنى ليس حقيبة..

وأنا..

لست مسافر

محمود درويش

مابين الماضى والحاضر.. مساحات يقطعها حصان الوهم الجامح فى لحظات، ونسكنها طوال العمر.. ومابين الخطبة البليغة والبندقية.. مساحة يقطعها الفعل العربى السلحفاة فى زمن طويل طويل، يحاصرنا قبل أن نفتح عيوننا الكليلة.

ومابين الوهم والحقيقة.. نظل نفتش عن تاريخنا الضائع، وأيامنا المستباحة، وشمسنا التى تغيب وراء غيوم الاستكانة والرضى بالمقسوم.

ترى .. كيف صعد صلاح الدين نحو القدس مشهراً سيفه النبيل؟ وكيف أمطرت سحابة الأمانى البعيدة فوق هذه الصحراء؟!

كيف استقامت الرماح الصدأة المحنية عبر سنوات الموات؟! وركضت الخيول نحو المدن المغطاة بالدم والموت؟! وأى المدائن اللعنة عرت ساقيها ونامت فى العراء مسلمة جسدها للريح؟!

كان الحلم بعيداً بعيداً.. أبعد من خط السماء، دامياً مثل الشمس التى تصعد من وراء البحر.. لكن الوجوه العربية، فقأت عين المستحيل الرهيب، صعدت إلى مساحات الحلم والبراءة والبطولة.. ألقت بالشمس الذهبية برتقالة فوق بوابة القدس النبيلة، فاكهة المواسم المقبلة.

وعندما نستعيد ذلك البعيد الجميل الذى يمر فوق حد الذاكرة حلماً فريداً، نتوقف عبر محطات الدهشة والألم، نحن للانعتاق من براثن مجد الماضى وبطولة الذى كان، لنصعد إلى الواقع وبطولة ماسوف يكون.. يحاورنا السؤال، وتطاردنا الكلمات.. كيف استطاعوا فى ذلك الزمان البعيد الوصول إلى عناق القدس؟! وكيف وصلنا نحن فى تلك الأيام إلى عناق الكلمات والأغانى والأحلام الليلية، قطعنا الحبل السُّرى مابيننا وبين طرقاتها وشوارعها الحزينة!

فمن أى الجهات تهب الريح وتقلع أوراقنا الذابلة؟! من أى الطرقات تصهل الخيل وتأتى مسرعة، فتكنس بقايانا الأسنة؟! ومن أى المساحات نفاجىء بعضنا، ونقتل بعضنا؟! كانت السيوف مشرعة طليقة، وصارت حديداً صدئاً أسيرة فى خواصرنا. كانت الخيل تركض فى الصحراء.. وصارت تنام داخلنا ولاتصهل أبداً. كانت السواعد تطول الشمس.. وصارت لا تطول إلا وجوهنا النائمة.

كيف مر الزمان الردىء فوق أجسادنا، وكيف داهمتنا الأيام الممرورة، وحولتنا إلى كائنات تمضى فوق خطوط القطارات بآلية شديدة؟!

إننا نتوقف هنا أمام تلك المساحة التى يتقابل فيها الماضى والحاضر ماكان وماسوف يكون.. نسقط فى الزمن ويسقط فينا.. نحن هنا ندخل التاريخ أو تدخلنا تواريخ البلاد فى مسرحية واقدساه(*) ليسرى الجندى، ندخل التاريخ ليتطابق الماضى والحاضر، لكننا أبدا

(*) قدمت مسرحية واقدساة للمرة الأولى على خشبة المسرح القومى فى يوليو ٨٨، كأول عمل يقدمه اتحاد الفنانين العرب بالاشتراك مع دائرة الثقافة بمنظمة التحرير الفلسطينية حول قضية فلسطين، وشارك فيها مجموعة كبيرة من النجوم العرب، وأخرجها المخرج التونسى المنصف السويسى، ثم قدمت بعد ذلك فى بعض الأقطار العربية.

لأنصل إلى المنتهى، وإذا كان يسرى الجندى قد دخل التاريخ فى مسرحيته السابقة اليهودى التائه ليجعلنا نصعد مع القضية منذ اللحظة الأولى، وحتى لحظة إطلاق سرحان بشارة رصاصاته الخمس، فإنه فى هذه المسرحية يدخل التاريخ فى محاولة لإيجاد صيغة محددة تقتل ذلك التساؤل المرير.. كيف نجحوا هم فى تحرير القدس بينما عجزنا نحن ورغم تشابه الظروف؟! فهل نجح فى طرح هذه الصيغة المحددة؟! إننا بداية نسقط فى التاريخ فنتوه بين أنقاضه الكثيرة ونكاد نختنق بالكلمات، فالتاريخ هنا يلفنا دوماً بأغطية ثقيلة تكاد تصيبنا بالغيبوبة، وعندما نرتد للواقع، نضيع فى غربتنا وعزلتنا فنعود مرة أخرى، يردنا التاريخ للواقع، ويلفظنا الواقع إلى دوائر التاريخ، فنقف فى النهاية حائرين عاجزين عن إيجاد إجابة محددة، تقطع تلك المسافة المريرة مابيننا وبين ذلك السؤال الحاد المراوغ. ونفقد الخط الواصل مابين بداية القضية، ومابين انطلاقة الحجر النبوءة، فالمشاهد تتداخل وتتشابك بحيث نسقط فى دوائرها عاجزين عن الحركة، أو رؤية ذلك الخط الضائع والذى يحملنا للنهاية، اللهم إلا نهاية السقوط والارتطام الدائم بجدران المشاهد الباردة، نحن لانرحل عبر الكلمات، ولا نركب خيول التاريخ لنصعد إلى الحاضر، بقدر ماتلطمنا الكلمات وتدوسنا خيول التاريخ، فلا نعرف بالضبط وجوهنا تلك التى نحملها، أم وجوهاً مستعارة؟!

إن التاريخ هنا يعيد تمثيل الحدث الماضى بعد الإعلان عنه فى جمل حوارية سريعة، وهذا التمثيل لايفتح مساحات جديدة لإعادة تحريك الحدث الراهن، بقدر مايحاصرنا فى حجرات الدرس المدرسية الباردة، وكأننا نعيد ماحدث لمجرد الاستذكار واختبار الذاكرة. فننسى ماحدث تحت وطأة مايحدث، ولا نعرف مايحدث بين الكلمات السريعة والمتلاحقة لما حدث. وتكون النتيجة المنطقية والمحتومة، هى نظرات البلاهة واللاوعى، والشعور بالدوار الدائم وعدم القدرة على تحقيق التوازن، فنسقط فى هوة اللاتحديد وضباب الرؤى. ونستكين ونحن نأكل أظافرنا.

بداية.. نحن هنا أمام مدخل غريب، وإن كان المقصود به الدعابة أو التمهيد للدخول فى الحدث بشكل ساخر، سخرية هذا الواقع الذى نعيشه، إلا أن هذا المدخل يتناقض ويتعارض مع مايحدث على خشبة المسرح، ويصطدم المدخل اللعبة المسرحية، مع الشكل المطروح مسرحياً والقضية المريرة، فيصبح مجرد مدخل هزلى لامعنى له لايهيئنا للدخول فى الحدث، ولايقدم لنا مساحة درامية ندخلها بوعى خاصة وإن مسرحية واقدساه بشكلها المطروح ليست لعبة درامية، فنجد الممثل المتفرج وهو يدخل الصالة وهو يعلن أنه الممثل الكبير فلان «اسمه الحقيقى» وأن بطولة المسرحية كانت من حقه ويعترض على المؤلف والمخرج، ويتهكم على المسرحية، ولايتوقف إلا عند سماع صوت سعد الدين وهبة!! هكذا جاء فى النص. وتصوروا معى هذا المدخل لمعالجة القضية الفلسطينية، وهذا التهريج المجوج بلا معنى والذى يذكر اسم المؤلف والمخرج ورئيس اتحاد الفنانين العرب، وكأننا أمام عمل هزلى يقدمه القطاع الخاص ويداعب من خلاله الحاضرين. ولو حذف هذا المدخل الساذج لكان أفضل عشرات المرات، خاصة وأننا ندخل مباشرة إلى قلب المأساة، فأى معنى أراد المؤلف طرحه من خلال هذا المدخل العجيب؟! خاصة وأن هذا الممثل المتفرج كل دوره التدخل

الدائم فى الحدث وبشكل يسخف مايحدث، ويطوح به إلى مساحات هزلية شديدة السذاجة والبله. ثم ندخل بعد ذلك إلى القسم الأول من المسرحية.

كان على وفاطمة يتشاجران من أجل الشقة حيث ترفض فاطمة دفع خلو ترى أنه ابتزاز واحتيال، فجأة يكتشف الاثنان أنهما وسط الأنقاض: كيف وصلا إلى هنا؟! وكيف سقطا فى الزمن؟! لايدريان ولا ندرى نحن أيضاً، ويبدأ الاثنان البحث فى الأنقاض فى محاولة لتحديد الهوية والتواريخ، لكن هذه الأنقاض - والتى ستتجسد بعد قليل - هى كل التاريخ وكل الأيام المسلوبة والمقهورة، والأيام التى حاولت أن تخترق التقاويم البليدة.. من بين هذه الأنقاض، يجدان سيفاً به آثار دماء ودرعاً عليه علامة الصليب، هل كانت إذن معركة صليبية؟! لكن هذا السؤال لايلتصق بالوجه طويلاً. فسرعان مايجدان قذيفة وقطعة من حطام طائرة وبقية راية عزيزة على القلب.. ثم عجلة حربية.

الفتاة : هل نحن نتقدم فى الزمن هنا.. أم نرتد..

أم احتوانا الزمن جميعه؟! ص٢

لقد تشاجرا من أجل الشقة - خارج حدود النص المسرحى - فسقطا فى هوة الزمن السحيقة المليئة بالحطام والجماجم، واحتواهم حتى صار إسورة تضيق عليهم، ومن بين هذا الحطام يخرج الرجل النبات المر، هذا الذى يمثل ضميرنا جميعاً الموجوع بآلام الخروج الحالم بالعودة، الواقف فوق مساحة التناقضات العربية، وهو فى نفس الوقت يحاول ألا يسقط وأن يقاوم، وأن يدخل فى دائرة الفعل النبيل:

الرجل : أنا .. أنتم.. هذا الجالس فى القاعة

إن كان كمثلى ولد بأرض القدس

أو غادرها مطروداً أو بقى فيها

الفتاة : من أبناء القدس هو!

الرجل : أو ولد بأرض النيل

أو البصرة أو عمان

أو فى قرية صيادين بأقصى الغرب

أنا من يقف وحيداً وسط الظلمة ص٢.

هذا الوجدان العربى المعزول وسط ظلمة الحكومات، المحاول بحثاً عن صيغ جديدة، وعوالم جديدة، ورحلة تتوقف فيها المطاردات والقتل من وراء.. عوالم بلا سجون ولا خوف، ومن هنا يصبح هذا الرجل الوعى، مطارد عبر الأزمنة، هدفاً واضحاً للبندقية الخيانة، وأصبح الخروج من هذا الكابوس درباً من المستحيل، فإدركنا أيها الطوفان القادم.

وتحت مساحة الأنقاض، يحاول على وفاطمة التخلص من هذا الكابوس المروع، أن

يدركا على الأقل ـ ملامح الخطوة الأولى، ويخبرهما الرجل أن السر فى الجماجم التى تحمل كل منها بطاقة للموت الذى صار بلا ثمن هنا، وترفع فاطمة إحدى الجماجم وتقرأ بطاقتها.. أبوالحسن التميمى الذى حضر إلى مصر حيث شارك جماعة الإصلاح نضالها الشعبى، وعاد إلى فلسطين ليشارك جماعة شهداء الصخرة نضالها أيضاً، وأبوالحسن هنا هو أحد وجوه الرجل.. وجه قديم متجدد مطارد، تتشهاه كل السيوف، ويعشقه الرصاص.

أبوالحسن : كل سيف ترصد رأسى

وكل الرصاص تشهى دمى

فإن أخطأتنى السيوف.. الرصاص

لأنى كثير

أموت فأصعد ثانية ص ٤

ويختفى أبوالحسن، ولايفهم على شيئاً، ولا تفهم فاطمة أيضاً وإن كانت تحس بداخلها مايريد أن يقوله أبوالحسن، ويبدأ الرجال المقنعون فى مطاردة الرجل.. إنه دائماً هدف، يتعقبونه فى كل جهات الأرض، ويحاول على السلبى أن يبتعد عن المشاكل، يعاتب فاطمة التى ضيعت فرصة نادرة للحصول على عقد عمل فى دول النفط، بسبب حضورها ندوة عن القدس والقضية.. إنهما النقيضان.. هو يرى أنهما قد ضحيا بما فيه الكفاية، وعليهما الآن أن يبدءا رحلة العيش السعيد. وهى ترى أنهم محاصرون داخل تلك المشاكل المصنوعة بإحكام حتى يفقدوا صورتهم يصبحوا مجرد مسوخ شائهة، أو يهاجروا دائماً من الوطن، ويظل الرجل المر يهرول فى الدروب وحده، يترقب من كل كلاب الصيد طلقة فيسقط الغريب بلا بطاقة.. وبينما الثلاثة يتساءلون عما يراد بهم، يظهر صلاح الدين الأيوبى، وهو ينثر أوراقه فوق الأنقاض.

صلاح الدين : سأنادى بصهيلى الوحشى على

فقراء مدينتنا : ياغرباء. وعلى الموتى

فى بطن مدينتنا : يا أحباء...

(ثم وهو ينثر الأوراق فوق الأنقاض..)

الليلة تتعرى الأشياء.. فلتتعرى الأشياء..

فلتتعرى الأشياء. ص٦

لقد ترك لهم صلاح الدين تلك الرسالة الغامضة وانصرف، تحلق الكلمات فوق رءوسهم دون أن تسقط فى شباك العقل، وتطير الجمل بعيداً دون أن يصطادها الوعى، لقد دخلوا دائرة الماضى الجميل، الملاذ الوحيد من أحزان الواقع.. يفرون من الواقع المستحيل إلى الحديث عن القدس الجليلة والجنة المضيعة.. الدار والبيارة.. المسجد الأقصى وكنيسة

القيامة.. يتحدثون كالتلاميذ في حصص التاريخ، بينما المقنعون يطاردون الرجل، فعلى يدرك ـ داخل سلبيته وخصوصيته ـ أنه لا يستطيع حل مشكلته الشخصية، فكيف يتحمل مسئولية تلك القضية المعقدة والتي ما عادت تعني غير الكلام أو الكذب.. وعلى الطرف الآخر، تقف فاطمة التي تدرك ـ بوعيها المتفجر ـ إنهم بهذا الشكل يمارسون الانتحار، فتلك الغفلة الطويلة التي نغوص فيها بقناعة، تمد أظافرها الحديدية المدببة في أعناقنا، فننتحر بها، فيحنما نصبح أسرى مشاكلنا المصنوعة بمهارة ودقة، وعندما ننعزل عن العالم في دائرة الأنا المغلقة، فإننا ننتحر بمحض اختيارنا.. نفقأ عيوننا بملء إرادتنا، نصبح مادة لسخرية الكلاب، ولا نرى أي مصير دموي ينتظر أولادنا ويحاصر مستقبلنا.

وبين الحوار المأساوي الساكن في منطقة الصراخ والتذكر، يأتي صوت صلاح الدين «الألم يضيء.. وكما أضاء طريق الأنبياء في رحاب القدس.. يضيء طريق الرد..» ص٩. فيعنفه الرجل بأنه لم يعرف أي شيء عن الألم .. لم يعرف غير فرحته الكبرى بفتح القدس، ولم يعرف أي شيء عن آلام الخروج، وكأن صلاح الدين هو المسئول عن ضياع القدس الآن، ويتحمل مسئولية الخروج الدامي من الوطن إلى مساحات النفي والتشريد، وتلتقط فاطمة كتاباً من الأنقاض يحمل اسم الخروج، وتكون المناسبة لأن يحكي لهم الرجل عن الخروج الأول، عندما جاء الكذابون يرتدون سترة المسيح منذ ألف عام يرفعون راية الصليب، وتحت حوافرهم جسد المسيح، كانوا يقتلون كل حي حتى الدواب، وعندما دفع الرعب الجميع نحو المسجد الأقصى الملاذ الوحيد، قاموا بإشعال النار فيه. احترق سبعون ألف من أبناء القدس المنتهكة وباسم يسوع، بخلاف من ذبحوا في شوارعها .. وتمر مئات الأعوام والليالي الباردة الصامتة بين حقول الألغام، ويجيء الخروج الثاني، ولقد اختار المؤلف هنا أن يكون بشارة سرحان رمزاً لهذا الخروج، وحتى يتحرك في منطقة آمنة. فكل ما فعله.. هو نقل هذا الجزء بالكامل من مسرحيته السابقة اليهودي التائه، وبالتالي كفى نفسه شر الدخول في محاولات جديد لصياغة تلك اللحظة دراميا ومن خلال تكنيك يعي دلالة التركيبة الدرامية والواقع الآني، فهو هنا.. أمام عمل جاهز قد نجح في صياغته داخل عمل درامي آخر، يستطيع أن ينتزعه ويقوم بلصقه بعمل درامي جديد، فمساحة العمل الجديد تسمح بلصق أية أجزاء من أعمال أخرى دون أن تلاحظ أي نتوء أو خلل، لأننا هنا أمام مقولات تؤدي إلى مقولات، تدفع بنا إلى التاريخ القديم أو الراهن لا يهم.

وبعد هذا المشهد المنقول، يكاد المقنعون أن يطبقوا على الرجل، لكنهم يرتدّون عند سماع صوت صلاح الدين القادم من فضاء ميت، صارخاً بأن الدرب لم ينقطع مابين الحاضر والتاريخ، وأن الخطوة الثانية من الآم الخروج، هي آلام العودة، ويتساءل الرجل «أية عودة.. العودة كانت في عصرك ياصلاح الدين» ص ١٣. ومرة أخرى.. تلتقط فاطمة كتاباً من بين الأنقاض ـ حيلة مكررة للدخول إلى الحدث التاريخي ـ إنه كتاب العماد الأصفهاني مؤرخ الملوك والسلاطين، والذي كتب عن عصر صلاح الدين، ويأتي من بين الأنقاض ذلك العماد الأصفهاني بسجعه الممجوج، فيستوقفوه ليعرفوا منه كيف تم فتح القدس، وكيف كان هذا الاختلاف القاتل والتقابل المميت مابين الحاضر والتاريخ. كيف نجحوا هم وفشلنا

نحن؟! يطلقون هذا السؤال العصبى الجارح، وهم يدركون أن العماد الأصفهانى كانت يكتب مايراه مبهجاً فقط. وأنه واحد من الذين تتحرك الأقلام فى أيديهم لتحول أسوار السجون إلى قلاع للحرية، وتحول حربنا إلى قصائد للتباهى، ومع ذلك يسألونه ويستدعونه من قلب التاريخ ومن أحرف الكلام المسجوع. هل كان صلاح الدين يبكى؟! هذا هو السؤال الذى يبدأون به.

ويحكى العماد الأصفهانى ـ شاهد التاريخ هنا ـ كان الوضع فى ذلك الزمان أسوأ من تلك الأيام التى نمضغها بمرارة. كان الشام فى أيدة الفرنجة، والقدس فوق عرشها ملك من الفرنجة، وفى الشرق كان التتار ينتظرون، وفى المغرب.. كان العرب يتساقطون فى أيدى الفرنجة أيضاً. وكان هناك شجاع واحدا فقط ـ كما يقول العماد ـ يقف وحيداً فى وجه المحنة، السلطان الباسل نورالدين محمود والذى ربى الناصر صلاح الدين ورعاه. وهنا ندخل إلى التاريخ مجسداً، حيث نتوقف كثيراً أمام تلك الصورة الهزلية لصلاح الدين الأيوبى، فهو مغرور أبله.

الرجل: (والمقنعون يحيطون به) مغرور من يومه مخدوع مثلى لايدرى

أنه فى حجر ثعابين سامة ص ٢٩.

فهذا الرجل يتحول هنا فى النص ـ ودونما مبرر قوى ـ إلى شخص تافة مغرور أبله لا يعى مايدور حوله، وإن كان المؤلف يريد أن يطرح بطلان فكرة المخلص الفرد، فهذا لا يعنى أن يطوح بحدث تاريخى قد وقع بالفعل، خاصة وإن كان هذا الحدث هو تحرير القدس ورفع راية العرب. فهو ليس شخصية مختلقة، نستطيع من خلالها تحريك الرؤى والدلالات، قد نختلف معه، لكننا لا نستطيع تزييف الحقائق من أجل الوصول إلى فرضية تصبح فى النهاية زائفة. ولنتأمل هنا صورة صلاح الدين الأيوبى وكما يرسمها المؤلف يسرى الجندى

صلاح الدين: غرة! (يواصل الضحك) أو لم تسمع يابنى..

عن هذا الوليد العجيب.. من ركب الفرس بعد ساعة..

من خروجه إلى العالم.. خروجه من بطن أمه

الرجـــــل: وليد يركب فرساً بعد ساعة من مولده!!

مَنْ ياصلاح الدين.

صلاح الدين: أنا ياولد ص ١٩.

وبعد أن يقرر بغرور أنه سوف يفتح القدس ولا أقل منها، يمض إلى لقاء الليل حتى يطلع النهار، ويعترض عمه أسد الدين على لهوه الدائم فى الوقت الذى ينتظره فيه الجهاد، هذا هو صلاح الدين الذى يؤمن بأن اليوم خمر وغداً أمر، لا يتوقف عن اللهو والعربدة، دون أن يدرك السيوف المشرعة ومساحات الدم التى تزحف حوله، وبعد هذا المشهد الذى يصدمنا بصورة صلاح الدين الأيوبى، تسأل الفتا العماد الأصفهانى عن حال مصر مع آخر

حكام الفاطميين بها، وهنا يدفعنا العماد مرة أخرى إلى التاريخ، حيث كانت مصر واقعة مابين لعبة الوزراء بينما العاضد مجرد دمية تحركها أطراف الصراع. ويحرك أيضاً هذا الصراع إلى النقطة التى يريدها والمنطقة التى يشتهيه، إنه دمية محشوة بالبارود والقنبلة.

العاضد ثائر غاضب لأن وزيره السابق ضرغام يهزأ بأوامره، ويظل على اتصاله بآل زريق، ويهدد بأنه يملك أن يبدل هذا الشعب بشعب غيره يرى فيه عملاقاً وليس قزماً. وهنا يتدخل شاور ليلعب نفس اللعبة، إنه يحرض العاضد على الوزير ضرغام، ومثلما كان ضرغام يلعب نفس اللعبة وسيلعب بعد قليل، ويؤكد هنا.. أن ضرغام قد بدأ يجمع حوله جنداً كثيراً، وكأنما يتهيأ لحرب العاضد، خاصة بعد أن اقتسم الجيش مع شاور. وتزداد ثورة العاضد اشتعالاً، ويقرر أن يزيد من سرعة الريح لتحمل هذه النيران إلى كل المدائن، فيطلب من شاور أن يواجه ضرغام بجيشه، وعندما يستطيع التغلب عليه، يصدر العاضد أوامره بعزله، وبالتالى تصبح الوزارة خالصة لشاور وحده.

وبعد أن تقول الفتاة كلمة حول تكرار اللعبة، بحيث تصبح فاصلاً زمنياً لانتهاء الحدث، نعود مرة أخرى إلى العاضد، حيث يقف ضرغام أسيراً، لكنه يبدأ اللعبة مرة ثانية وبذكاء شديد، فهو يقنع العاضد ـ المدرك لتفاصيل اللعبة ـ أن كل ماسمعه عنه كان مجرد وشاية وأكاذيب، تهدف لضربه وعزله ومن ثم الانفراد بالعاضد وحده، فأطماع شاور لم تتوقف عند حدود الوزارة فقط، لكنها وصلت إلى عرش العاضد نفسه، لقد بدأ يتصل بأعداء العاضد فى المغرب لخلعه والاستيلاء على العرش، وتكون اللعبة قد بدأت تشتعل، فيطلب منه العاضد أن يخلصه من شاور بعد أن استأسد.. تتكرر نفس اللعبة.. بنفس التفاصيل، الأدوار فقط هى التى تتبدل.. ترتفع السيوف اللامعة المسنونة لتنغرس فى صدورنا.. ولا أحد يواجه الأعداء.. ولا أحد يحاول حتى أن يرى أبعد من أطماعه الشخصية.

وبينما لعبة الوزراء والعاضد تتحرك فى مربعاتها المرسومة، كان هناك ـ خارج أسوار السلطة ـ صوت الناس الذى يحاول أن يترصد خطوات الشمس ـ وتقرأ فاطمة.. كانت جماعة الإصلاح هى أول صوت للشعب فى تلك الفترة، وقبل أن نتعرف عليها. يقترح الرجل أن نتعرف على أبى الحسن فى القدس أولاً، وهنا نفقد تواصلنا، لأن الحديث عن أبى الحسن فى القدس وقبل أن يأتى إلى مصر، لم يستغرق سوى ثلاث أو أربع جمل بلا معنى، لا تخترق حدود الرجل، ولا تقدم مبرراً درامياً أو تاريخى لتلك العودة الزمنية، ولكنها تتوقف فقط عند حدود تجميع كل مايطرأ على الذهن، وكل مايحاورنا، دون محاولة تنقيته أو وضعه فى إطاره الصحيح، فهذه الجمل القصيرة تقدم لنا أبا الحسن ـ والذى أفرد له العماد الأصفهانى فصلاً كاملاً فى كتابه ـ وقد ضاق ذرعاً بكل هذا العجز الذى يحاصره. عجزه وعجز الآخرين، فيقرر الخروج إلى مصر!! فماذا أضافت تلك الجملة درامياً والتى كان من الممكن أن تأتى وهو فى مصر دون أن نحس بأى خلل درامى. ويأتى أبوالحسن إلى مصر، فى لحظة شديدة السخونة عالية اللهب، حيث تدور لعبة العسس والمطاردة التى لاتنتهى أبداً فى ديارنا، بشكل دموى.. وبينما يبدأ المقنعون فى مطاردة الرجل وجماعة الإصلاح، ويسلطون

أضواء الكشافات نحو الصالة فى تقاطع سريع، نسمع مبكرات الصوت وهى تطارد أعضاء جماعة الإصلاح، وتطالب بالإرشاد والتبليغ عن أبى الفضل الحريرى والشيخ عيسى الهكارى والقاضى الفاضل وحسان السقاء.

وتقرر جماعة الإصلاح، أن يكون للناس فى مصر صوت ويد، فبعد أن فر شاور إلى السلطان نور الدين بالشام مستغيثاً به، ليناصره ضد ضرغام، وبعد أن أقنع السلطان أنه على اتصال بالفرنجة هو والعاضد. قررت الجماعة أن ينضم إليها أبوالحسن، وأن يقوم بتسليم رسالة من أبى الفضل إلى السلطان، وحتى يقف بجانبهم - إن جاء ـــ لا فى جانب شاور، وفى تلك اللحظة يمكنهم التخلص من حكم العاضد، ويوافق أبوالحسن، بشرط أن تكون جماعة الإصلاح صوتا للناس بالقدس، مثلما هى صوت للناس بمصر. وعندما يبدأ العسس فى مطاردتهم، يفرون سريعاً.. لننتقل إلى ضرغام مرة أخرى حيث نجح فى القبض على شجاع ولد شاور، ويحاول أن يعرف منه مكان أبيه، ويأتى العاضد ليخبره أن شاور قد فر إلى السلطان نور الدين، ويطلب منه الإسراع فى طلب نجدة الفرنجة وقبل وصول جيش نور الدين، ولكن ضرغام يرفض لأن الفرنجة أعداء العرب جميعاً، ويقترح أن يكسبوا ود نور الدين على وجه السرعة، بمنع ما تدفعه مصر من الجزية للفرنجة، وأثناء ثورة العاضد يلمح ولد شاور فيأمر بقتله خاصة بعد أن سبه وبصق فى وجهه، لكن ضرغام يأمر الحراس بأخذه إلى داره، فقد سبق لشجاع أن قال كلمة صدق فى حقه عندما كان منكسراً أمام العاضد وشاور.

على الجانب الآخر، نجد أسد الدين وصلاح الدين على رأس الجيش القادم إلى مصر، يتساءل صلاح الدين بدهشة وألم عن معنى الذهاب إلى مصر، فى ذلك الوقت الذى كان ينتظر فيه أن يصدر السلطان أمره للجيش بالذهاب إلى القدس، ذلك الحلم الذى يراود ويراوغ الرجال جميعاً ويؤرقهم، فكيف له أن يذهب الآن برجال ممتلئين بهذا الحلم الجميل، لغير هذا الحلم. لمدن هى ظهرنا الموجوع؟! لماذا ينتظرون كل هذه الأيام، والأمر لن يستغرق أكثر من أيام يقطعونها حتى القدس وعكا - وهنا يسقط الرجل تلك الجملة - أو يرفعها من أنقاض التاريخ، ويعيد تعليقها فوق يونيو الحزين، عندما كنا نعلن أن الأمر لن يستغرق غير أيام قليلة ونطوح باليهود إلى البحر..

ويؤكد أسد الدين أن المسألة تتجاوز تلك الحدود الحماسية، فالفرنجة يهددون بعض الحكام العرب والمسلمين، والأمر يحتاج إلى تكاتف الجميع، ومن ثم تأمين بعض الحكام العرب فى تلك المواجهة، وهذا ماسوف يفعلونه - بهذا الخروج - لمنع ضرغام من الاتصال بالفرنجة، إنهم يحتاجون فى تلك المرحلة التى يتوزع فيها دم العرب على الخريطة، إلى وقفة الجميع، وعلى وجه الخصوص مصر.. فلا نصر بغير مصر.. دون أن يدركوا أنهم يزيدون من مساحة الدم والموت .. وأن السيوف العربية لن ترتفع إلا لتنغرس فى اللحم العربى، بينما الأعداء يحكمون الحصار حولنا.

ويظهر عليّ الذى بدأ يشغلـه الأمر، وفاطمة من خلف الأنقـاض، بينما المقنعون يظهرون تباعاً، لقد خـرج علي من دائرة الرعب الشخصى البليد، إلى دائرة الرعـب الجمعى المباغت.. بدأ يتساءل ويحاول أن يفهم هـذا الخلط العجيب والمزعج، كيف بدأ صلاح الـدين لاهياً ثم مخدوعاً؟! والآن يأتى على رأس الجيش رغم أنفـه ودون إرادته؟! ألم يعد يكفينا مايحدث من خلط وتشوية فى تاريخنا الحديث، بحيث لم نعد نعرف من القاتل ومن المقتول!

وهنا يـرد المؤلف على نفسه، وعلى هذا الخلـط الذى يراوغنا ويبـاغتنا به من خـلال تلك الجمل والصور المتشابكة. ويبدأ المقنعون فى مطاردة الرجل لأن ذاكرته تقلقهم، تلك المطاردة التى لم ولن تتوقـف عبر المسرحية، إنهم يودون دفن هذه الذاكرة إلى الأبـد، وحتى ينتهى هذا الكابوس المزعج. بعد ذلك.. يدور الحوار حـول المخلص الفرد، وكيف أن لعبة المخلص قد انتهـت فى عصرنا بعـدما انتهـى آخـر المخلصين العرب. وهنـا.. يحاول على استدعـاء العماد الأصفهانـى لينهى لهم القصة، لكن المقنعين يبـدأو فى مطاردته هو وفـاطمة والرجل فـالكل صار هـدفاً.. وترتفـع مع المطاردة أصوات طبـول وتظهر أعلام مختلفـة، لينتهى الجزء الأول بنفس اللوحة التى بدأ بها.

يبدأ الجزء الثانى والمسرح مليء بالأنقاض وآثار معـركة، ويظهر على وفاطمة، ويبدءان فى البحث عن الرجل وسط هذه الأنقاض، ترى هل قبضوا عليه أم قتل، ولكن السؤال لا يدوم فسرعان مـايظهر الرجل، لكنـه هذه المرة قد تغير كثيراً.. لقد عـاد وهو يحمل البندقيـة، تلك البندقية التى جعلت حصاره مزدوجاً.. منهم .. ومنا .

الرجل: (يشير نحو الصالة) إذن سلوهم كيف كان الحال بعد البندقية..

كيف كان حصارنا مع العدو والشقيق..

شرقاً وغرباً أو شمالاً أو جنوباً.. أينما ترنو حصار..

حينما رفعت بكفى البندقية..   ص ٢

لقد رفـع الرجل البنـدقية ليفك حصـار الأعداء الذى بـدأ يضيق حول عنقـه، وبعد أن أكتشف أن ذاكرته وحـدها ليست كافية لإطلاق هذا الجرح إلى الأبد، لكنـه أكتشف ساعتها أنه صار بين حصارين، وبين موتين .. وبين طلقتين.. أحداهما تأتى من أمام، والأخرى تجيء من وراء. ونعود مرة أخرى ـ وما أكثر العودة إلى التـاريخ والذى يصبح هو الخيط الأساسى والرفيع الـذى نتحرك فوقه، وعنـدما نسقط نقول بعـض الكلمات ثم نعود إليه مـرة أخرى ـ لقـد وصل الجيـش إلى بلبيس، وفى نفـس الوقـت يـأتى ضرغـام وشجاع مـع جيش قليـل، ويحاولان إقناع أسـد الديـن أنهما ما جـاء لحرب، وأن هدفهـم الإطاحـة بهذا العاضـد اللئيم القابع خلف نـوافذ قصره، ينتظر المنتصر ليقدم له خلعته السنيـة، ويحاول أبو الحسن أيضاً أن يفهمهم أنهم يضعون النـاس فى موقف شديد الصعـوبة، لأن جيش ضرغام يضـم جنداً من أهل مصر، لكن شاور كـان قد أشعل النار، وأسد الدين أعمته العنتريـات العربية، وعنجهية وغطرسـة البزة العسكـرية العميـاء، وها هـو يطلب استسـلام ضرغام أو القتـال، وضرغام

يرفض الاستسلام بعد أن أنكروا صوته، ويدور القتال .

الرجل: ويدور القتال يدور .. يدور يدور .. وعناوين الصحف اليومية تكتب كل صباح بدماء عربية، ودماء الجند البسطاء العربية.. تتدفق صارخة فوق الأرض.

مات ضرغام أو قتل، وفاز الأكثر لؤماً.. ومازال العاضد فوق كرسيه أكثر أمناً من ذي قبل، ولم يف شاور بالتزاماته.. لم يرفع الضرائب التى وعد برفعها.. تدهورت أحوال السوق، وعادت سطوة الجند مرة أخرى.. لقد فتح مجيء صلاح الدين وعمه بجيوش نور الدين باباً لن يغلق إلا بعد أن تكون هذه الدماء العربية بوابات الوطن كالوشم، فالفرنجة يأتون فى كل لحظة نحاول فيها التقاط الأنفاس، يسددون الضربة وحتى لاتطل الرأس مرة أخرى، ويضع الرجل عصابة حول إحدى عينيه ويصرخ «مانرده نحن اليهود نعرفه، وهو لليهود.. أما العرب فلهم الصحراء» ص ٨ ثم يخلع العصابة ويشير إلى المنطقة التى تضاء حول ريجنلد والفرنجة.. فهذا هو ما خلف اللعبة.. الصقور.. والحمائم.

ونرتد إلى التاريخ الذى ندخله بجملة ونخرج منه بجملة، وفى هذه المرة تتقاطع المشاهد سريعة ما بين ريجنلد والفرنجة وما بين صلاح الدين وعمه، لتتجسد لنا فى النهاية هذه المقابلة المميتة، يؤكدها تعليق الرجل الدائم، ففى الوقت الذى يتحدث فيه صلاح الدين عن الوقت الذى هو فى صالح الفرنجة وليس فى صالحنا، ولماذا ينتظرون أوامر نور الدين؟! وماذا لو لم يصل الرد وداهمهم الفرنجة.. لقد حضروا إلى مصر من أجل منع ضرغام من الاتصال بالفرنجة، فسقطوا فى دائرة ملعونة، دفع الناس ثمنها. أعطوا وجوههم للجند العربية، وتركوا ظهورهم مكشوفة للفرنجة، فى نفس الوقت كان الفرنجة يكشفون عن وجههم الحقيقي القبيح، فها هو ريجنلد يعنفهم بأنهم استراحوا فى إماراتهم ونسوا مجد الصليب، ومجد أورشليم، تاهت أهدافهم المقدسة، فمملكة الرب هنا لن يحميها حقاً إلا أن تمتد أياديهم وبقوة حتى أقصى أطراف تلك البلاد وعلى وجه الخصوص مصر، وأن يباد الجميع.

وهنا يرتدى الرجل قناع مناحم بيجين ويعلن:

الرجل : أبيدوا بلا شفقة.. أنتم أيها الإسرائيليون يجب ألا تأخذكم الرأفة عندما تقتلون عدوكم عليكم ألا تشفقوا عليه ما دمنا لم نقض على الحضارة العربية بعد، الحضارة العربية التى ستبنى على أنقاضها حضارتنا.. أبيدوا بلا شفقة.. وهذه المقولة منقولة أيضا من مسرحيته السابقة اليهودى التائه.

إنهم يعرفون ما يريدونه بالضبط، بينما نحن نعاند الزمان، ونكسر النصال على النصال، ونهدم الجسور فيما بيننا، هم يمتطون الزمن ويسرع حيث يريدون، ونحن نمتطى الكلمات وندخل حقول الألغام.. لاشيء يأتى ولا شيء يرحل.. لكن كل الأشياء تموت ونحن نشاهدها بأسى وحسرة وألم. ويحكم الفرنجة أطراف الرداء المسموم حول الجسد العربى، ويشده بقوة ابن الخياط اليهودى، والذى يذهب إلى شاور ليقنعه أن العاضد يتصل

بالفرنجة، ويسلمه خطاباته لهم، والتى أعطاه إياه أمرى ملك القدس، وأن الفرصة مازالت فى يده ليصبح ملكاً لمصر، بدلاً من معاندتهم، وبالتالى موته المحتوم فهم الأقوى.

ويصرخ شجاع من هول الكارثة.. لقد دخل أبوه دائرة الفرنجة مدفوعاً بأطماعه.. ولف الحبل بقوة على عنق الأمانى العربية، وحلم الوصول إلى القمة ويرفع خنجره محاولاً الانتحار فيمنعه صلاح الدين، لقد اقتربت النقطة الفاصلة ما بيننا وبين من سبقونا.. وعندها.. إما نخرج من هذا الكابوس، أو لا نخرج أبداً.. ويبدأ زحف الفرنجة من ناحية الشرق، ويحاول أسد الدين التحصن فى بلبيس حتى يأتى شاور بالمدد، دون أن يدرك أنه قد ركب أطماعه وصعد معهم، وأصبح جيش نور الدين عاجزاً عن مواجهة هذا الزحف القادم، وهنا جاء دور الناس وجماعة الإصلاح، بعيداً عن لعبة الكام خرجت الناس ترفع السلاح فى وجهة الفرنجة، وغادر الرجل محنته وذهب معهم ليكسر حصار التاريخ اللعين، ويمزق كل الكتب الصفراء، ولم يستطع الفرنجة الصمود أمام هذا الطوفان من البشر الخارجين من شوارع المدن حاملين أحلامها وشرفها ونبالتها، فأرسلوا إلى أسد الدين يطلبون الصلح وهو مازال يعتقد أن المدد قد جاءه من شاور.. وهنا يأتى العماد الأصفهانى فيطلب منه صلاح الدين أن يكتب للسلطان

> صلاح الدين: اكتب ياكاتب وأفضح قول الشعراء، مولاى نور الدين بغير مازعموا.. قل له أنك يامولاى حالم.. تدور وحدك فى فلك مغلق وصوتك دون صدى. ص ١٨

وتأتى المواجهة، ما بين صلاح الدين والذى وقع فى دوائر المباغتة واليأس وصار يرى الآن ظلاً أسود يحط فوق ملامح المدينة، وينقر عينه طائر الحصار والوحدة والموت، ولاشىء يتغير، فالكل يلعب لعبة اللئام والناس وسطها نيام.. وما بين أبى الحسن التميمى الذى يؤمن بالفعل الجمعى والوعى الجمعى، أنه يخبره الآن أن الفرنجة لم يطلبوا الصلح لأن المدد قد جاء، ولكنهم فعلوا ذلك تحت وطأة الرعب الذى حاصرهم، عندما خرج شباب الأزهر والناس البسطاء، فالناس فى كل الأرض العربية تتشوق للمشاركة فى غسل عارنا وصنع الأيام بشكل مغاير تماماً لأيام الحكام، وحتى تعود القدس ثانية، فالناس مثل النهر... قد تنام لحظة.. لكنها أبداً لاتتوقف عن الجريان وعناق البحر، لاتتوقف أبداً عن الاندفاع نحو مساحات الفعل والجسارة. وتلك هى المقابلة ما بين الماضى والحاضر.. لقد تحركت الناس فأشعلت مدن البلادة والسكون، كسرت سيوف الفرنجة.. أما الآن فالناس تشغلهم مخالب الدنيا التى تغوص فى وجوههم وعظامهم.. لقد حاصرونا بالمشاكل حتى صرنا نخرج من دائرة الإعياء إلى دوائر الإغماء.. ومن ثم.. نظل نجرى فى خطوطنا المرسومة ونحن لانرى إلا المنفذ الوحيد، والذى حددوه أيضاً بمهارة.. ومن ثم.. نجحوا هم وفشلنا نحن.

لقد أدرك صلاح الدين الآن، أن من يملك ورقة الرهان الرابحة، ليس هم السادة ولا الفرنجة، بل الناس، وها هو يمنح نفسه للقدس وللناس معاً، بينما فاطمة تعلن أن هناك شيئاً قد بدأ بالأرض المحتلة، شىء يولد ويشتعل، ويأتى ابن الخياط مستنجداً بريجنلد، فعلى

وفاطمة والرجل كـادوا يقتلونه.. كاد يقتل مع شاور رغم أنه هـرب بمعجزة، لقد قتل شاور وصار أسـد الدين هـو الوزير ثـم تولى الوزارة بعـده صلاح الديـن، ويؤكد ابـن الخياط أن أخطر مـا فى الأمر هو أن النـاس قد صارت طـرفاً فعالاً فى الصراع، ويـدعوه لأن يبدأ بـأبى الحسن التميمـي قبل أن يستأسدوا ، وبـالفعل يذهبـون إلى بيت أبى الحسن وتبـدأ المذبحة، ويعلن الـرجل أن المذابـح لم تتوقف عبر هـذا التاريـخ. منذ يونيـو ١٩٤٨ فى قريـة اكرت فى الجليل، ونوفمبر ٤٨ فى كفر بـرعم، وفبراير ٤٩ فى كفر عنان، وحتى مذبحة كفـر قاسم عام ٥٦، ومذابح صبرا وشاتيـلا، وتدور الفتاة بين الأنقاض بحثاً عن المذيـاع حتى تجده، ويعلن المذياع أن النـاس بغزة هبوا.. واشتعلت الأرض المحتلـة بالغضب، صارت الحجـارة تكنس هذا الموات الـذى يفرش ظله على الأرض، وتغسـل عارنا الأبـدى.. حملت الأطفال خـزينا وعارنـا عنا وقاوموا بـدلاً منا.. انطلقت الأرض تغنى أغنيـة الزمان القادم الجميـل، ولم يعد أمامنا إلا أن ننزع أكفاننا والعصابات السوداء التى وضعناها فوق أعيننا حتى لايتعبنا الضوء اللامع، وانفجار القنبلة.. لقد انطلق شهداء الصخـرة.. كبرت دماؤهـم حتى صارت طوفاناً يغرق بـلادتنا، ويخنق مـدن الصفيح.. اشتعلت نيران الغضب ولـن يستطيع أحد أن يـوقفها الآن، إلا بعد أن تـأكل تلك الأوراق الـذابلة، وبعد أن تكنس تلـك الهياكل الميتـة والأجساد العفنة، ليبدأ عالم جديد عالم لايعرف الخوف ولا السكون.. لايعرف التوارى خلف الكلمات الغاضبة الزاعقة، عالم يأتى.. فتزهر الأشجار في حدائقنا الميتة، وتورق هذه الجماجم المزروعة فى صحرائنـا.. يصير كل شـىء باتجاهنـا.. ونحمل سنـابلنا ونـرحل نحـو الوطـن.. وبثورة الأطفال فى الأرض المحتلة، وبانتفاضة الحجارة.. تنتهى مسرحية واقداساه.



لقد حـاول يسرى الجندى أن يطرح مـن خلال هذه المسرحية تلـك المقابلة المميتـة مابين الماضـى والحاضر، ليصل فى النهـايـة إلى تلك النقطـة المشتعلة.. كيـف نجحـوا هم وفشلنـا نحن؟! كما حـاول أن يتتبع بـداية المقاومـة الشعبية والفعل الشعبـى منذ جماعـة الإصلاح فى مصر، وشهداء الصخـرة فى القدس وصولاً إلى لحظات الغضـب الذى تعجز عن تنـاوله، أو حتى الوقوف فى خـط مواز له الأعمال الأدبية، فكيف جاء هذا الطـرح، وهل وصل فعلاً إلى تلك العلامات التى كان قد حددها منـذ البداية؟! أم أنه ترك الخط المستقيم واختار الوصول عن طريق الدوائر والمثلثات. أم كتب مقولته على جدار متحرك، سرعان ما رحل بعيداً. مثلما كتب أينشتاين إحدى نظرياته على ظهر حنطور دون أن يدرك ذلك، إلا لحظة تحركه واختفائه فى الشـوارع الـلامعـة، فهـل فقـد يسرى الجنـدى كتـابتـه، أم ظـل يجرى وراءهـا عبر تلـك الشوارع؟!

مـن خلال العـرض السابـق يتضـح لنا أن يسرى الجنـدى فى سبيـل طرح هـذه المقابلـة والوصـول إلى صيغة محددة لها، قد دخـل إلى متاهات التاريـخ ليثبت لنا أنهم نجحـوا ورغم تشابه الظروف، ومـن هنا.. كان المأزق الحقيقى والمشكلة الكبرى، فالدخـول إلى التاريخ هنا قد استغرق فترات زمـانية طويلة كانت تسير فـوق سلك رفيع، تسقط ثم تصعد ثـانية، ومن ثم.. فـإن حركتها هنا تبـدو حركة مترنحـة غير ثابتة ، فكثـرة الدخول والخروج من المنـاطق

التاريخية، قد جعل المناطق المعاصرة ـ والتى تحاول من خلال جمل سريعة حادة مباشرة، إما الدخول إلى مساحات الإسقاط المعاصر، وإما التمهيد للدخول فى اللحظة التاريخية ـ مناطق غير آمنة دراميا، وبحيث نسقط فى أفخاخها بنصف عين، ونصعد منها بحركة متثاقلة بنصف عين أخرى، نحن ندور مع الفرنجة، ومع صلاح الدين، ثم نصعد مع جماعة الإصلاح مابين البدء بأبى الحسن ومابين الانتهاء بمصر، ونسقط مع ابن الخياط ويستوقفنا استعراض الوضع فى مصر، حيث تلك اللعبة الدموية الدائرة عبر العصور.

فمنذ لحظة السقوط فى الزمن، ونحن نتوقع شيئا جديداً مغايراً يتسق مع تلك البداية، ولكننا ــ للأسف الشديد ــ نترنح مابين الأنقاض، وكأننا نشاهد شريطاً سينمائياً يمضى بسرعة شديدة، فلا نستطيع أن نتبين ملامح مايحدث، لقد صارت مشاهد التاريخ وبشكلها المباشر التعليمى أشبه بحصص التاريخ المدرسى، وكأن المؤلف كان يصر فى كل لحظة ـ وهو يحمل عصا الأستاذ ـ أن يعلمنا ، وكأنه يكرر علينا فى كل لحظة ذلك الدرس وحتى لاننسي، حتى عندما ندخل بوابة التاريخ، فإننا ندخلها هنا من خلال العماد الأصفهانى مؤلف السلاطين والأمراء، ذلك الرجل الذى يكتب عن انتصارات رائعة وعن فرح دائم، ويحيل الكلمات إلى أغانى للأمراء ، كيف نرحل معه ونحن نحمل عاره منذ البداية، وهو يحمل إدانته فوق ظهره، ونفاقه فوق رأسه علامة التردى والانهيار. وبالتالى، فإننا نتوقف كثيراً، أو بمعنى أكثر دقة.. نتطوح كثيراً أمام صور صلاح الدين والذى بدا لاهيا مغروراً، ثم يفعل مالا يؤمن به.. مخدوعاً لايعرف غير وهم لايدركه إلا فى النهاية، نحن نخرج من النص دون أن ندرك أين الحقيقة وأين الوهم؟! كيف نعبر الخط الفاصل مابين الوهم والواقع.. الخرافة وما كان .. ثم .. وهذا هو المهم، كيف وصلت بنا هذه الدروس التاريخية عبر الواقع، وهل استطاعت تلك المشاهد المصابة بالخلط والارتباك أن تدفع بنا إلى تلك النقطة التى أرادها المؤلف؟! هل وصلنا فى النهاية إلى الصيغة المحددة والتى تجعلنا ندرك وبوعى تام، لماذا نجحوا هم فى تحرير القدس ـ ورغم تشابه الظروف ـ بينما فشلنا نحن؟!

إن إجابة هذا السؤال لاتأتى فى النهاية، ومن خلال استيعاب ما حدث وبشكل غير مباشر، ولكنها تأتى من خلال جملة قصيرة سريعة مباشرة، فالمشاهد التاريخية لاتؤدى إلى الوصول إلى النتيجة المراد طرحها فى النهاية، ولاتؤدى إلى لحظة وعى عميق تتكشف بعدها الحقائق عن طريق التداعى الميكانيكى، ولكننا نرحل مع التاريخ.. نتوه فيه، ثم نتوقف أمام الجملة الوحيدة والتى تؤكد أن الفرق كان فى خروج الناس وفعلها الجمعى، وبالتالى استطاعت أن تفك حصار صلاح الدين فى بلبيس، ولكننا لم نصل ـ ورغم نهاية المسرحية إلى إجابة السؤال، كيف نجحوا هم فى تحرير القدس، وكيف فشلنا نحن، وإن كان النصف الثانى من السؤال ، قد أصبحت إجابته حقيقة يومية نعيشها كل يوم ، فإن النصف الأول لم تأخذ المسرحية بيدنا حتى نتوقف عنده، كانت الدول العربية تغوص فى عزلتها، وعندما تخترق هذه العزلة فإنها تخترقها بحثاً عن وجه عربى لمقاتلته وليس لعناقه، كانت الدول الأوروبية تزحف نحو الشرق: التجارة والمصالح، وهى الآن تمد خراطيمها إلى آبار النفط والتجارة، كانت الناس ساكنة ثم هبت للفعل ومازالت الناس ساكنة، تهب فى لحظات

للفعل ثـم تسقط ـ وللأسف الشـديد ـ تحت وطأة الذراع العـربية، ولكـن هناك متغيرات عديدة قد دخلت إلى المنطقة، وبحيث لاتصبح حركة الناس إلى القدس، هى حركة الخلاص الوحيدة. هناك أمريكا الشريك الدائم فى تلـك اللعبة الدائرة فى المنطقة، وهناك مصالح كثيرة لايمكن أن يغفلوا عنها، إنه تصور مثالى فى ذلك العصر المعقد الرهيب.

وإذا وصلنـا إلى تتبع الـوعـى الشعبـى، فسوف نجـد أنـه خـط واهٍ ينبض بخفـوت بين الأحداث التاريخية، وبحيث تصبح الانتفاضة فى النهايـة عملاً فجائياً، فالنص لم يتتبع الفعل الشعبـى بشكل يجعلـه يؤدى فى النهـاية إلى تلـك النتيجة، ولكنـه كان يـأتى كمجـرد كلمات سريعة عـابرة مبـاشرة فيما بين الدخـول والخروج من التـاريخ، فنحـن لم نتعرف على جماعـة الإصلاح إلا مـن خلال ثلاث صفحـات فى الجزء الأول، وأصر المؤلف على أن يبدأ بنـا من القدس مع أبى الحسن، والذى جاء تقديمه بـاهتاً بلا معنى فى ثلاث جمل، ثم عاد مرة أخرى إلى مصر ، حيث عبرنـا الصفحات الثـلاث والتى انتهـت بجملة واحـدة، حيث يطلـب أبو الحسن أن تكون جماعـة الإصلاح صوتاً للنـاس بالقدس مثلما هى بمصر، وبعـد ذلك ينتهى كل شـىء عن هـذا الصوت فى القـدس، اللهم إلا جملـة واحدة فى نهايـة الجزء الثانـى والتى يطلقها أبـو الحسن، إن شهـداء الصخرة قـد عادوا.. وفجأة .. تـدير فـاطمة مـؤشر المذياع. فنكتشف أن انتفـاضة الحجـارة.. والتى تـأتى الإشـارة إليها بشكـل غير مباشر على عكـس المسرحية والتى تنوء بالمباشرة، تأتى هذه الإشارة على استحياء وخجل.

الفتـاة : هبوا يـاعلى .. الناس بغزة هبوا.. بل جميع الأرض المحتلـة.. بالقدس وبالجليل ص٢٨

فمحاولة رصد بداية المقاومة الشعبية وصولاً إلى الانتفاضة النتيجة الحتمية لهذه المقاومة، قد افتقـدت ملامحها خـلال النص، بحيث كـانت تقفـز عبر السطور ، وعبر الحفر التـاريخية الكبيرة، فتأتى حـركتها عرجاء غير سـوية، حركة تجعلنـا نقفز معها تلك القفـزات السريعة، وبحيث لانـرى أية حفر قادمـة سوف نسقط فيها ، وعنـدما نصل إلى النهايـة ، لانستطيع أن ندرك المسـافة التـى قطعناهـا، ولانعرف الطـريق الـذى سلكناه، ولاكيـف وصلنا إلى تلـك النقطـة. فما بين آلام الخروج الأول وخـروج سرحـان بشارة سرحـان، ومـابين آلام العـودة بانتفاضة الحجـارة مساحة رملية واسعة.. منطقة صحراويـة لاتنبت فيها الكلمات، ولايورق فيها الفعل المسرحى. اللهم إلا التعليقات المباشرة لعلى وفـاطمة، ومحاولات التذكر للرجل، وبعض قصائد خيرى منصور وسميح القاسم ومحمـود درويش. فنحن عندما نصل إلى نهاية الـرحلة.. نكـون قد نسينـا بالطبـع لماذا بدأنـا تلك الـرحلة؟! هـل كانـت محاولة لاستعـادة معلوماتنـا التاريخية المحفوظة؟! أم التوقـف أمام تلك الخطب الساخنة، أمـام الشعور بالألم أمام الخروج الفلسطينى ـ والمنقول من مسرحية اليهودى التائه للمؤلف.

لقد أراد يسرى الجندى أن يقول كل شىء ودفعة واحـدة بشكل حماسى، فوقع فى منطقة مفخخـة، لأن الحماس يجعلنا دائما نحـاول القفز فـوق ما نـراه مستحيلاً ، ومـن ثـم.. تكـون سقطتنا قوية فى الخطوة التالية، وأرتطامنا بالجدار له صوت مدوى، ولو اكتفى الجندى برصد

المقاومة الشعبية فقط منذ ظهور جماعة الإصلاح أول صوت للناس بمصر وشهداء الصخرة، أول فعل للناس بالقدس، وحتي انتفاضة الحجارة. بعيداً عن اصطياد التاريخ وإعادة طرحه بشكل معلب، لكان يسرى الجندي قد قدم عملاً مسرحياً رائعاً بعيداً عن الخطب والأناشيد الحماسية، لأنه كان سيطرح لنا فعلاً شعبياً جارفاً قوياً، يحمل دلالاته الدرامية والتاريخية في نفس الوقت، ويمتلك القدرة على تحريك مساحات الوعي لدينا.. ومن ثم المشاركة - حتى ولو كانت معنوية - مع ما هو مطروح درامياً وواقعياً . ولكنه فضل أن يتوارى خلف التاريخ، والذى انسحب فجأة، فجاء النص عارياً.. واضحة عيوبه.. وعظامه التى لم تكتس باللحم والدم بعد.

لقد كانت مسرحية واقدساه محاولة لرصد مايحدث الآن؟! لكنها للأسف الشديد، وقفت عند حدود ما حدث بالأمس.

حركة أخيرة

هذه هى العروض التى تناولت القضيـة الفلسطينية، وعرضت للمرة الأولى على مسارح القاهـرة، وقد حاولـت بعض هذه النصـوص أن تعلب القضيـة كسلعة للتصديـر، أو حقنة مسكنة تجعلنـا نقف دائماً فى منـاطق الغيبوبـة وعدم القـدرة على الإحساس بـالألم، والبعض الآخر حـاول أن يجعلها أبراً مدببـة تنغرس فى لحمنا السميك فى محاولـة لأن يحركنا الألم. وفى كلتا الحالتين، كانت معطيات الواقع أكبر وأرفع كثيراً مـن الطرح الفنى، فلا يمكن بأى حال من الأحوال أو تحت أى تصور، أن ترسم الجبـل بنفس الحجم والشموخ، أو أن تتشكل عبر اللوحـة نتوءات القسـوة والموت والبراءة، حقيقة تستطيـع أن تنقل لنـا رؤية الفنـان ملامـح الجبل، لكنها تتـوقف أولاً على مدى وعى وقدرة هـذه الرؤية فى التناول، ثـانياً لاتستطيع أن تتطابـق مع الواقـع. فالقضيـة الفلسطينية الجرح والألم والنبالـة، بداية مـن المقاومـة المسلحة والعمليات الفدائيـة داخل الأرض المحتلة، انتهاءً بـانتفاضة الحجارة، والتـى وضعت العدو الإسرائيلى ـ وللمرة الأولى ـ على حافة الموت والـرعب والانهيار الاقتصادى والنفسى، ومن ثم تحريك عجلة القضية التى أصابها الصدأ، وغاصـت فى وحل السكون واللاحركة، كانت أكبر وأعظم مـن تلك التصـورات الساذجـة للقضية، أو تلـك الأنماط الخارجة مـن كهوف الموت والرمـادة، وجدران الخيال الضيق.. والـذى عاش.. ليس بـالتأكيد مثل الـذى تخيل.. والذى يتألم ليس تماماً مثل الذى يتفرج عليه، ومن هنا.. وحتى لاتصبح المساحة كلها رمادية تخاصم الألوان.. فسوف نتوقف هنا عند بعض الملاحظات السريعة من خلال هذه الأعمال.

أولاً : بعض هذه الأعمال، سواء التى قدمت بعد النكسـة مباشرة (وطنى عكا٦٩ ـ زهرة من دم ٦٩) أو التى قـدمت بعدهـا بسنوات قليلـة وقبل تحقيق أى انتصـار عسكرى على ساحة الواقع (حبيبتـى شامينا ٧٢). قد حاولة تقديم انتصـار ورقى سريع، فى محاولة لكسر حائط الإحباط الصلب الذى حاصرنا بعد هزيمة يونيو، ضاع كل شىء.. صار الأفق رمادياً، وفرت سحابة المطر، ومـن هنا، فإن هذه الأعمال، قد أرادت أن تقدم لنا ـ وفى غياب الفعل الواقعى ـ فعلاً ورقياً بـديلاً، يخرجنا ولو للحظات من حالة العجز التى نعيشها ويردنا مـن هجرتنا الداخلية إلى مساحة يتحقق فيـه الفعل وبشكل بسيط سريع، إنهم يقومون بـالفعل نيابة عنا، ومن ثـم.. يدفعوننا إلى حالة التخـدير والوهم فها نحن قـد انتصرنا ثانية حتـى ولو على الورق، أو على الأقل قـادرون على الانتصار والذى يبـدو أكثر سهولـة من احتساء قدح مـن القهوة، لم تعد هنـاك مشكلة إذن، ولم يعد أمامنا مانفعله، ولم يعد الأمر يعنى أكثر من خطوتين ثم يجف دم الشهداء وتنهض البيوت الساقطة فـوق ساكنيها، وتفتح القدس مرة أخرى ذراعيهـا لاستقبال أعلامنا المجيدة. إنها أعمال أفيونية تجعلنا ندمن حالة البلادة والهذيان.

ثانياً: بعض هذه الأعمال، وهروباً من حالة العجز الأدبى فى تقديم مفردات الواقع والذى يتجاوز حدود الدراما كثيراً، قد حاول التوارى خلف ستارة التاريخ وارتداء الأزياء التراثية القديمة، ليطرح لنا رؤية لاتتوقف حتى عند حدود الدرس التاريخى، أو الاستفادة الدرامية من هذا الموروث، فثورة الزنج. قد توارت وراء عبدالله بن محمد، فسقطنا فى تلك المنطقة الفاصلة مابين جبال الثلج وجبال النار، مابين ثورة اقتصادية حاولت أن يقف الناس جميعاً فى نفس المساحة، وألا يمتلك رجل واحد كل الدنيا، وبين ثورة تحريرية، تحاول أن تستعيد الوطن وتحمل هوية تجعلها تستريح من هذا التحليق الدائم فى فضاء التشريد والموت. ومسرحية «واقدساه ٨٨» قد ارتدت إلى التاريخ - فى لعبة معروفة وبليدة لتصدمنا بالحاضر فى محاولة لإيجاد صيغة محددة لذلك التساؤل المرير كيف نجحوا هم فى تحرير القدس وفشلنا نحن رغم تشابه الظروف، فسقطنا فى مستنقع التاريخ دون أن نعثر على الإجابة. ومسرحية «حبيبتى شامينا ٧٢» قد انتزعت صفحات من نشيد الإنشاد ثم أعادت تحطيمها وتمزيقها، ثم محاولة تجميعها مرة أخرى فكانت النتيجة شيئاً شائهاً بلا معنى. فالتاريخ هنا لايتولد عنه دراما مستقبلية، ولا يقفز فوق الحاضر إلا بالقدر الذى يريد المولف من خلاله كشف وجهه المتخفى، خاصة وأن هذه الأعمال لاتهرب من إدانة وضع، إلى التخفى داخل تلك الأثواب القديمة هرباً من محاكم التفتيش.

ثالثاً: معظم هذه المسرحيات فيما عدا اليهودى التائه والنار والزيتون وشمشون ودليلة، قدقدمت نماذج متمردة وليست شخصيات ثائرة، وبالتالى فهى تظل تبحث عن دور دون أن تعى دلالات ومعنى هذا الدور داخل سياق حركة الواقع نفسه، وتظل تتساءل عن لحظة الفعل دون أن تدرك ماهى ملامح هذا الفعل. وعندما تبدأ هذه النماذج حركتها - والتى تستهدف فى بعض الأحيان الوصول إلى السلطة، وفى أحيان أخرى مساحات البطولة الزائفة، فإنها عند أول صدام دموى مع شراسة المواجهة، تسقط منذ اللحظة الأولى ولا تبدأ خطوتها الثانية، لأنها لاتدرك معطيات الواقع الذى تتحرك عليه، ولا تلك الشبكة السياسية التى تتحرك عليها وتسقط فى براثنها، انتظاراً لفعل وهمى.. وانتصار وهمى يخرجها أو يردها إلى بطولاتها الزائفة، وعندما تدرك - عبر رحلة الصدام - تفاصيل الرحلة، يكون كل شىء قد انتهى، ولم يعد أمامنا غير انتظار ما يأتى، أن يمد لنا الآخرون أيديهم.

رابعاً: إن هذه الأعمال قد توقفت عند حدود رصد الظاهرة - أياً كان هذا الرصد - دون محاولة استشراف مايأتى، أو تقديم رؤية مستقبلية، التوقف فقط عند حدود نقل الواقع نقلاً بليداً دون حتى موازنة، فيما عدا مسرحية النار والزيتون، والتى بدأ فيها ألفريد فرج بانتفاضة الحجارة، ورغم أنها قدمت عام ٧١، أى بفارق زمنى عما يحدث الآن سبعة عشر عاماً، لقد استشرفت - ومن خلال معايشة كاملة لحركة النضال فى الأرض المحتلة - مايحدث الآن، لأن الفنان أو الكاتب، ليس مجرد ناقل أو راو للأحداث، بقدر مايحاول تقديم عالماً متكاملاً من خلال رؤية فنية تتوهج دائماً،

ولاتنطفىء أمـام رياح الـواقع لحظـة المداهمة، مع مـن وضد مـن واقفاً أو متحـركاً.. صامتاً أو صارخاً.

خـامساً: إن أنسـب الأشكال التـي نجحت فى طـرح القضية، هـى الشكل التسجيلى (النـار والزيتون ـ اليهودى التائه) أو الشكل الرمزى (شمشون ودليلة) لأنها هربت بداية من محاولة نقل الواقع الذى يتجاوزها بمراحـل، ولأنها فرت ثانية من محاولة تأليف نماذج بطولية ورقية تحمل بذرة سقوطها فى نفس لحظة الفعل، بحيث تصبح هذه النماذج إما نماذج لصوصية، أو نماذج هرقلية، وفى كلتا الحالتين تخرج مـن عباءتنا وأوردتنا، وثالثاً لأن الذاكرة والخيال ـ إزاء واقع حقيقى ومهما بلغت ذروة الإبداع ـ تقف دائماً عاجزة عن تمثل الـواقع الدموى والبطـولى الذى يحدث كل يوم فى الأرض المحتلـة.. من هنا نجحت النار والزيتـون واليهودى التائه، وشمشون ودليلة التى حملـت رموزها بعيداً عن فخ الواقـع. بينما توقفت معظم الأعمال عند حدود المشاركة الـدعائية، واستغلال المناسبـة لتقديم عمل يجعلنـا على نفس الخط البطولى المزعـوم، فنريح أنفسنا، ونـريح الآخرين، فقد شاركنا فى القضية وناصرناها ولم ننفصل عن معطيات الآن.

سادسـاً : حاولـت بعض هـذه الأعمال اختراق عباءة الرصـد أو التخيل أو الوهم لتطـرح لنا تفاصيل القضية، ومن زوايا تجعلنا نعيش المرحلة ولانتلمس حوافها، فقد طرحت لنا مسرحيتـا النار والـزيتون واليهـودى التـائه اللعبة التـى مـارسها أغنيـاء اليهود ضـد فقرائهم، فهـم الذين دفعوا بهم إلى أفـران الغاز ومعتقلات النازى ليظـل ضمير العالم بعد ذلك يتألم ويدفـع، لقد دفعوا بالضعاف وغير القادرين إلى تلك المحـرقة فى مقابل تهجير الأصحاء والأغنياء، فاستفادوا من النـاحيتين أولاً التخلص من هولاء العجزة والذيـن سيعرقلون مسيرتهم، وثانيـاً جلد ضمير العالم الموجوع المرهـف، وتحويله إلى دولارات تصب فى جيـوبهم. وطرحت لنا مسرحيـة السؤال لهارون هاشـم رشيد أن تلك الثـورة التى بدأت فى الأرض المحتلـة ضد الإنجليز والمهاجـرين اليهود، كـانت بالـدرجة الأولى ثورة العمال والفلاحين، ورفـض فكرة الاستيلاء على السلطـة والتى تؤدى بالضرورة إلى هـزيمة الثورة، وتحويلها مـن رمز يحمله الجميع فـوق أكتافهم إلى منطقة صراع دموى حول السلطة.

سـابعاً : تـوقـف معظم الكتـاب عنـد حـدود عام ٧١، ولم يحاول كـاتـب تناول القضيـة فى تصاعدها الدامى، فيما عدا يسرى الجنـدى والذى قدم مسرحية واقدساه عام ٨٨، ولم تستطع التواصل مـع مفردات القضية، أو استخدام الأبجدية التـى يتقنها الآن أطفال الحجارة فى الأرض المحتلة.

فى النهاية تظل القضية الفلسطينية أكبر وأعظم بمراحل من كل الأعمال التى كتبت عنها، ويظل أطفـال الحجارة الميلاد الـرائع أعظم منا جميعـاً.. لقد غسلـوا عارنا.. مـاتوا نيابـة عنا، وقـاومـوا بدلاً منـا.. بينما نحـن. نغنـى لهم.. ونصفـق لهم.. لكننـا أبداً.. لانمـوت معهـم.. ولانقاتل معهم!

المراجــع

١ ـ تقرير حول مـذابح صبرا وشاتيلا للصحفى الفرنسى الإسرائيلى آمنون كـابليوك ـ ترجمة منى عبدالله ـ العربى للنشر والتوزيع ١٩٨٤

٢ ـ يوميات الانتفاضة ـ الكتاب الأول ــ د.محجوب عمرو أشرف راضى ـ دار الفتى العربى ١٩٨٨

٣ ـ مساحة للضوء مساحات للظلال ـ فاروق عبدالقادر ـ دار الثقافة الجديدة ١٩٨٦

٤ ـ البيان الأول لمسرح الفسوة ـ أنطونين أرتو.

٥ ـ مقدمة مسرحية مارا ـ صاد ـ بيتر فايس ـ ترجمة وتقديم يسرى خميس ـ روائع المسرحيات العالمية ـ ١٥ مارس ١٩٦٧

٦ ـ سوسيولوجية الدراما الحديثة ـ جورج لوكاتش .

٧ ـ نقد النقد ـ تزفيتـان تودوروف ـ ترجمة د.سامى سويدان ـ الشئون الثقـافية العامة ـ وزارة الثقافة والإعلام ـ العراق.

٨ ـ يـوجينيو باربـا ـ حديـث أجراه مع صحيفة تـوزيند أوجنى الـدنمراكية حـول مسرحية أوكسر نيكـوس ـ محيـى الديـن السيارى ــ مجلة فضـاءات مسرحية ــ المسرح الوطنـى التونسى العدد ٧

٩ ـ السياسات الإسرائيلية فى الضفة الغربية ـ ميرون بنفينيستى ـ الهيئة العامة للاستعلامات ١٩٨٥.

١٠ ـ نظـرية المسرح الحديث ــ تقديـم أريك بنتلى ـ تـرجمة يوسف عبـدالمسيح ثـروت ـ دار الشئون الثقافية العامة ـ وزارة الثقافة والإعلام ـ العراق.

المسرحيات

١ ـ وطنى عكا ـ دار الشروق ـ مؤسسة دار التعاون للطبعة والنشر ١٩٧١

٢ ـ زهرة من دم ـ مسرحيات عربية ـ دار الكاتب العربى للطبعة والنشر .

٣ ـ ثورة الزنج ـ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ـ دار الكاتب العربى ١٩٧٠

٤ ـ النار والزيتون ـ مسرحيات عربية ـ الهيئـة المصرية العامة للتأليف والنشر ـ المطبعة الثقافية ـ ١٩٧١

٥ ـ شمشون ودليلة ـ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١

٦ ـ حبيبتى شامينا ـ مطبوعات الجديد ١٩٧٢

٧ ـ السؤال ـ الكتاب الذهبى ـ روز اليوسف ـ العدد ١٩٩ ـ فبراير ١٩٧٣

٨ ـ اليهودى التائه ـ مجلة المسرح ـ العدد الخامس عشر ـ السنة الثانية ـ أكتوبر ـ نوفمبر ٨٢ .

٩ ـ الذباب الأزرق ـ نص غير منشور.

١٠ ـ واقدساه ـ نص غير منشور.

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٩٠٦١/١٩٩٥

I.S.B.N 977-01-4542-4

يا أحمد العربى قاوم.. ويقاوم أحمد العربى.. ويسقط أحمد العربى فوق مساحة الدم والجثث التى تبحث عن وطن يحتويها.. ونسقط نحن فوق مساحة من الشجب والتنديد والإدانة.. يا أحمد العربى قاوم.. ويقاوم أحمد العربى.. ونحن نغنى له، وعندما يموت نرثيه.. ولا نبكى عليه..

يا أحمد العربى.. قاوم نيابة عنا.. فنحن لم نعد نحترف المقاومة.. وسيوفنا معلقة فى حوانيت التحف القديمة.

صارت فلسطين فى فضائنا العربى.. عصفورة يبللها الندى والدم. نطلقها فى القصائد والمواويل الشعبية.. ثم نسجنها وراء نضالنا الوهمى وخلافنا اللغوى والنحوى.. ونحن مشغلون بأسعار النفط والدولار.. ورغم ذلك لا ننسى أن نغنى لأحمد العربى..



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب